FERNANDO VIVEIROS DE CASTRO DUARTE

# O APRENDIZADO DO VIOLÃO DE SETE CORDAS:

## ESTUDO DE CASO COM O MÚSICO VALTER SILVA

RIO DE JANEIRO
2002

FERNANDO VIVEIROS DE CASTRO DUARTE

# O APRENDIZADO DO VIOLÃO DE SETE CORDAS:

## ESTUDO DE CASO COM O MÚSICO VALTER SILVA

FERNANDO VIVEIROS DE CASTRO DUARTE

# O APRENDIZADO DO VIOLÃO DE SETE CORDAS:

## ESTUDO DE CASO COM O MÚSICO VALTER SILVA

Monografia apresentada ao Instituto Villa-Lobos da Universidade do Rio de Janeiro para obtenção do grau de Licenciado em Educação Artística – Habilitação em Música

Orientador: PROFESSOR DOUTOR LUIZ OTÁVIO BRAGA
Co-Orientador: PROFESSOR DOUTOR LUÍS FILIPE DE LIMA (ECO/UFRJ)

RIO DE JANEIRO
2002

DUARTE, Fernando Viveiros de Castro. O aprendizado do violão de sete cordas: estudo de caso com o músico Valter Silva. Rio de Janeiro: Universidade do Rio de Janeiro, 2002. 90 f. Monografia (Licenciatura Plena em Educação Artística – Habilitação Música) – Instituto Villa-Lobos, Universidade do Rio de Janeiro, 2002.

DUARTE, Fernando Viveiros de Castro.

*O aprendizado do violão de sete cordas: estudo de caso com o músico Valter Silva* / Fernando Viveiros de Castro Duarte. – Rio de Janeiro, 2002.
90 f.

Monografia (Graduação) – Universidade do Rio de Janeiro, Instituto Villa-Lobos, 2002.

*Para Alina.*

# AGRADECIMENTOS

Ao Valter;

Aos meus pais, que tanto incentivaram minha escolha profissional, por todo amor, carinho, e paciência;

À Mônica, pelo incentivo e compreensão;

Ao Luiz Otávio, pela orientação segura;

À Noca, por me ajudar tanto sempre que preciso, por me ceder seu escritório para escrever esta monografia;

Ao Luís Filipe, pela sua enorme ajuda e amizade, por me fazer perceber que é possível pesquisar e escrever de maneira agradável.

"Parece haver passado o tempo em que ninguém era considerado bom músico se não possuísse, além da habilidade vocal ou instrumental específica, um conhecimento completo dos sutis mecanismos da música. (...) Se nossos executantes – instrumentistas, cantores e, também, regentes – possuíssem um conhecimento mais profundo da essência das obras musicais, não nos defrontaríamos com o que parece haver se convertido em regra nas execuções superficialmente envernizadas de hoje em dia, isto é: a repetição de uma obra musical sem nenhuma articulação lógica, nem ao menos a profunda penetração em seu caráter, andamento, expressão, significação e efeito, ou a distorção super-individualista das idéias expressas pela obra de um compositor."

PAUL HINDEMITH, *Treinamento Elementar para Músicos.*

"Eu não estudei nada, é sangue mesmo."

VALTER SILVA, *em entrevista ao autor.*

# RESUMO

A presente monografia investiga os processos de aprendizado informal do violão de sete cordas, tal como é utilizado tradicionalmente na música popular brasileira, e da linguagem de contracantos graves desenvolvida ao instrumento, as chamadas *baixarias*. Para tanto, após exposição sumária da história e do uso do violão de sete cordas no Brasil e conceituação de parâmetros de aprendizado formal e informal em música, realiza-se aqui estudo de caso com o violonista carioca Valter Silva, músico autodidata que desde a década de 1950 cumpre trajetória profissional atuante e destacada. Com base nesse estudo de caso e, ainda, na observação da prática corrente do violão de sete cordas em formações instrumentais tradicionais, a pesquisa indica os princípios básicos do aprendizado informal do instrumento, que se estende do início do século XX aos dias de hoje.

SUMÁRIO

# 1. INTRODUÇÃO

O violão de sete cordas tem grande destaque em diversos gêneros da música popular brasileira. Seu uso como instrumento de contracanto, desenvolvendo frases na região grave (as chamadas *baixarias*) em diálogo com a melodia solista, é encontrado apenas no Brasil – muito embora o sete cordas também tenha aparecido em outros países, ao longo de várias épocas. Entretanto, se levarmos em conta esta sua significativa importância, são ainda raros os estudos produzidos sobre ele.

Pretendemos, assim, investigar a história, o uso e – principalmente – o aprendizado do violão de sete cordas na música brasileira do início do século XX até os dias de hoje. Para tanto, fazemos um estudo de caso com o violonista Valter Silva, focalizando seu processo de aprendizagem e contrapondo-o à formação de um violonista clássico. Focalizamos ainda com destaque a questão da improvisação, muito importante para o desempenho do sete cordas à maneira tradicional, ao lado do aprendizado da técnica do instrumento e da linguagem das baixarias.

É importante lembrar que Valter foi escolhido não apenas por ser um expressivo executante do violão de sete cordas, mas, além de músico bem sucedido em sua carreira profissional, é exemplo de toda uma geração de chorões que aprendeu na prática, desconhecendo o aprendizado musical formal, seja no plano do instrumento, seja no da teoria musical.

Ao lado do estudo de caso com Valter Silva, a monografia está apoiada em pesquisa bibliográfica, notadamente livros sobre choro e música popular brasileira, métodos de violão de sete cordas ou de violão clássico. Dada a relativa escassez de material sobre o sete cordas, recorremos em especial à utilização de textos não editados, como monografias, dissertações de mestrado e teses de doutorado, cadernos e anotações elaborados por músicos conhecedores do assunto e, ainda, consultas a páginas da internet.

Esta etapa foi seguida por uma pesquisa fonográfica – levantamento de gravações feitas por vários sete-cordas, tendo como destaque Valter Silva. A partir desta pesquisa, pudemos transcrever uma série frases do violão de sete, caracterizando suas diversas funções como instrumento acompanhador, e também alguns improvisos que demonstram muitas de suas possibilidades expressivas.

Foi empreendida também uma pesquisa de campo – audições ao vivo em rodas de choro e de samba, assim como em shows. Valter promove uma roda de choro com certa regularidade em sua casa, no bairro de Campo Grande, zona oeste do Rio de Janeiro. Em algumas destas atividades, tivemos ainda participação ativa na condição de violonista.

Foram realizadas entrevistas com Valter Silva, centradas em seu aprendizado e sua técnica, além de contatos com outros violonistas executantes do sete cordas. A principal entrevista com Valter encontra-se transcrita na íntegra, em apêndice.

Com base nestas etapas pudemos elaborar o corpo da monografia, dividido em três capítulos: o primeiro trata da história do violão de sete cordas no Brasil e seu uso, relacionando gêneros musicais e formações instrumentais características (em especial o *conjunto regional*); o segundo descreve processos de aprendizado informal do violão de sete cordas em cotejo com a formação do violonista clássico; o último refere-se a Valter Silva, na condição de estudo de caso.

No texto de conclusão, procedemos à análise do material pesquisado, destacando no processo de aprendizado de Valter Silva – típico dos violonistas de sete cordas de sua geração e ainda de gerações mais antigas – princípios gerais.

Outra questão, ainda, impulsiona a realização desta monografia: a maneira tradicional de tocar o violão de sete cordas está ficando cada vez mais distante de nossa realidade. Entretanto, a nosso ver, conhecê-la é indispensável para a formação de um acompanhador completo no vasto âmbito da música popular brasileira. Esta maneira de tocar requer

inúmeros conhecimentos, tais como o domínio da técnica em si mesma; noções de harmonia e manejo das inversões dos acordes; desenvolvimento da percepção harmônica; domínio de diferentes acompanhamentos rítmicos (as *levadas*) e da linguagem melódica das baixarias (contracantos executados na região grave do violão); compreensão de suas funções aplicadas a cada gênero da música popular como o choro, o samba e seus subgêneros, o maxixe, a polca, a canção brasileira, a valsa, entre outros.

Por ter sua base na tradição de aprendizado oral, esse estilo característico de violão não se encontra registrado em pentagrama. As partituras de choro, gênero por excelência do sete cordas, em geral nada têm a informar sobre o procedimento do acompanhador, apresentando somente a cifra, que, como sabemos, limita-se a indicar acordes para o acompanhamento. Essa limitação no plano da notação não condiz com o significativo papel do violão dito *de regional* ou *de baixaria* no contexto da música popular brasileira. Além disso, a carência de informações técnicas nessa área proporciona um difícil acesso ao seu aprendizado, principalmente para aqueles que não privam da convivência com instrumentistas ligados a esse universo musical.

Mas é possível identificar mudanças em todo esse panorama: embora o processo de ensino-aprendizado do violão de sete cordas aconteça tradicionalmente de maneira informal, cresce hoje o número de violonistas de sete cordas "letrados". Já encontramos alguns poucos métodos para o instrumento, como o de Marco Bertaglia (publicado em 1999) e o de Luiz Otávio Braga (ainda no prelo quando da conclusão desta monografia), que ensejam uma formação mais completa do executante do sete cordas, além de contribuírem para a divulgação do instrumento e do estilo "violão de baixaria". Estes trabalhos têm algo em comum com a pesquisa aqui desenvolvida, pois, além de terem o violão de sete cordas como foco principal, disponibilizam também material de música popular com fins didáticos.

Por tudo isso, entre os objetivos da presente monografia está o de incentivar e subsidiar a criação de estratégias didáticas que, com base na utilização de matrizes tradicionais do ensino não-formal de violão, possam ser aplicadas no ensino regular do instrumento.

## 2. O VIOLÃO DE SETE CORDAS NA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA

A história do violão de sete cordas no Brasil confunde-se com a história do próprio violão, cujo ancestral direto, a viola de arame, aqui chegou com as primeiras caravelas. Ainda no século XVI, os jesuítas promoviam festejos nos quais tomavam parte uma formação instrumental muito semelhante à do conjunto de choro (que só apareceria em fins do século XIX): flauta, cavaquinho e viola de arame, às vezes acompanhados de percussão. A viola, mais tarde substituída pelo violão, foi o principal instrumento de base no acompanhamento de expressiva maioria dos gêneros populares brasileiros, desde o início do período colonial.

### 2.1 – PEQUENA HISTÓRIA DO VIOLÃO

O violão pertence à categoria dos cordofones, que são instrumentos de uma ou mais cordas esticadas entre pontos fixos. Os primeiros cordofones foram arcos musicais simples, transformando-se mais tarde em cordofones compostos como as harpas e liras, que apareceram por volta do quarto milênio antes da era cristã. Mais tarde apareceram os alaúdes, primeiros instrumentos dotados de um braço – artifício que possibilita ao executante modificar o comprimento das cordas, pressionando-as em pontos determinados. O alaúde desenvolveu-se com o tempo; suas caixas de ressonância, antes pequenas e feitas de carapaça de tartaruga ou de cabaça, passaram a ser divididas em três partes: a tábua de harmonia, as costas e a parte lateral que as une.

Dois importantes instrumentos que surgiram com o desenvolvimento do alaúde foram a guitarra mourisca e a guitarra latina. Tornaram-se bastante populares, encontradas não só na Espanha mas também em outros países da Europa a partir do século XII. Já no século XVI apareceu a guitarra de quatro ordens, chamada em Portugal de viola de quatro ordens,

visivelmente derivada da guitarra latina, pois era um instrumento cintado, bem diferente da mourisca ovalada e sem a forma de oito. A guitarra foi ganhando prestígio e, com o tempo, se tornou mais popular que o alaúde.

No século XVII foi adicionada à guitarra mais uma ordem de cordas, assim formando a guitarra de cinco ordens, que só viria a cair em desuso dois séculos mais tarde. Passou-se a usar cinco cordas simples pela dificuldade de encontrar cordas que soassem bem em uníssono; pela falta de volume das cordas simples foi introduzida uma sexta corda mais grave, chegando assim àquilo que seria o violão de seis cordas simples. Depois de muitas experiências, cristalizou-se o modelo de violão com as modificações que o tornaram conhecido até hoje: aumento do volume da caixa, estandardização do comprimento das cordas soltas e da largura do braço e supressão de decorações supérfluas. Com menor divulgação, desenvolveu-se o violão de sete cordas, com uma corda suplementar mais grave afinada em dó ou si.

No início do século XVIII o ensino do violão passou a utilizar métodos escritos, contendo explicações técnicas, criados pelos grandes violonistas da época como Sor (1780-1839), Aguado (1784-1849), Carcassi (1792-1853), Carulli (1770-1841), Coste (1770-1841), entre outros. Estes métodos, até hoje correntemente usados por muitos professores, difundiram as técnicas básicas de execução do violão clássico.

## 2. 2 – O VIOLÃO NO BRASIL

Um antecedente do violão foi introduzido no Brasil no século XVI pelos portugueses, a chamada viola de arame, ou simplesmente viola. Este instrumento era menor que o violão moderno, tinha quatro cordas duplas e a mais aguda simples, tendo no total cinco ordens de cordas (as duplas ficavam muito próximas umas das outras, eram afinadas em uníssono e sempre tocadas simultaneamente). No século XVII, a viola ganhou mais uma ordem de

cordas. Mais tarde, veio a transformar-se em um instrumento de seis cordas simples, tendo que aumentar no tamanho de seu corpo para compensar a perda de volume decorrente do menor número de cordas utilizadas.

As primeiras notícias sobre violas de arame no Brasil aparecem a partir de 1549 nas cartas dos jesuítas, que as introduziram aqui, além de flautas, cravos, entre outros instrumentos europeus. A viola foi difundida entre os curumins, jovens indígenas discípulos dos jesuítas, e também entre os colonos portugueses. No final do século XVII o uso desse instrumento estava fixado nos hábitos dos músicos populares (na época, estas violas já possuíam cinco ordens de cordas), bem como o uso da flauta, do cavaquinho e do pandeiro. Estes instrumentos eram utilizados também no acompanhamento de cantores, individualmente ou em conjunto. Podemos encontrar referências à viola de arame no Brasil também nos séculos XVII e XVIII, como também o do cavaquinho, antes chamado de guitarrilha, e mais tarde (no século XVII) de machinho.

Já em meados do século XIX, depois da abertura dos portos brasileiros às nações estrangeiras, em 1808, e com o fim da proibição do funcionamento de tipografias no país, que permitiu a existência de casas editoras de partituras musicais, a música ligeira européia chegou ao Brasil com toda força. A danças de salão européias espalharam-se até pelas províncias e cidades do interior, tornando-se uma predileção brasileira. Márcia Taborda registra:

> "Foi quando começaram a invadir o país as danças estrangeiras, trazidas pelos artistas da Europa, pelas partituras, pelas companhias teatrais, pelos professores de piano e de dança. Quadrilhas, valsas, mazurcas, tangos, habaneras, xotes e polcas avassalaram os palcos e os salões da corte, os palacetes dos barões de café nos bairros nobres do Catete e Botafogo e todos os locais freqüentados pela gente de bem".[1]

[1] TABORDA, 1995: 34

Nossos músicos populares procuravam executar de ouvido o que escutavam, reproduzindo o novo repertório com os instrumentos de que dispunham desde o século XVI, como a viola, o cavaquinho, a flauta, entre outros. As danças européias foram se fundindo aos poucos com os velhos gêneros coloniais, como os batuques, lundus, cateretês, fofas e fados. Assim, os músicos brasileiros foram experimentando uma nova maneira de tocar as músicas vindas da Europa, criando assim a nossa polca, o tango brasileiro, o maxixe, o choro.

O violão esteve presente no acompanhamento de serestas, das cançonetas, dos lundus, na música de barbeiros (TINHORÃO, 1991), em praticamente toda música popular elaborada pouco antes do surgimento do choro e da maneira chorada de tocar. O violão já era um instrumento popular bastante presente na música produzida fora do âmbito das elites.

Ainda no século XIX, na década de 70, o flautista Joaquim Antônio Callado Júnior liderou o conjunto Choro Carioca, acompanhado por dois violões e um cavaquinho. Somente ele sabia ler a música escrita, os outros músicos "tocavam de ouvido", ou seja, improvisavam o acompanhamento harmônico. Antes do grupo formado, o cavaquinista tinha como costume aprender polcas de ouvido e tocá-las para que os violonistas acompanhassem também de ouvido, acostumando-os a tocar as passagens modulantes. Callado resolveu adicionar sua flauta a este trio de base, formando o "quarteto ideal", segundo o maestro e historiador Batista Siqueira.

É Henrique Cazes quem lembra:

> "Com o surgimento da chamada música dos chorões, o violão, juntamente com o cavaquinho, formou uma base rítmico-harmônica que recebia os solistas: flauta, clarinete e outros; e os contrapontistas, inicialmente bombardino, trombone e um outro instrumento hoje em desuso, o oficleide".[2]

[2] CAZES, 1998: 52.

Os músicos de choro, na virada do século XIX para o XX, não eram profissionais, em sua grande maioria. Eles tocavam juntos em diversas formações, sem muitos grupos fixos. Também por isso os acompanhamentos costumavam ser improvisados; era comum que se acompanhasse uma música sem jamais tê-la escutado. O bom ouvido era qualidade apreciada e exigida entre os acompanhadores, principalmente os violões e cavaquinhos. Instrumentistas de sopro, mesmo os que sabiam ler música, também improvisavam nos acompanhamentos com seus trombones, bombardinos, oficleides e tubas, criando contracantos e linhas de baixos.

O cearense Sátiro Bilhar foi um dos destaques do violão pioneiro do choro; como também o pernambucano Quincas Laranjeiras, que teve uma grande ligação com o violão clássico. Quincas teve grande importância como professor, sendo um grande divulgador do método de Tarrega no Brasil. Sua composição mais conhecida foi a valsa *Dores d'Alma*, amplamente conhecida muitos anos mais tarde na interpretação de Dilermando Reis. Outro grande nome do violão brasileiro foi João Teixeira Guimarães, que trouxe com sua música a influência das autênticas músicas do sertão. João Pernambuco, como era mais conhecido, projetou-se como autor de músicas para violão solo, que hoje são tocadas mundo afora graças principalmente ao trabalho de Turíbio Santos, violonista que vem ajudando a divulgar o repertório tradicional do violão brasileiro.

Villa-Lobos escreveu sua obra violonística valendo-se de elementos resgatados pela convivência com chorões violonistas, como João Pernambuco. Admirador confesso de Sátiro e Quincas, Villa-Lobos é o autor brasileiro mais tocado entre os violonistas clássicos atuais, sendo considerada parte do repertório obrigatório para uma formação completa de um violonista.

Dilermando Reis é considerado um violonista "da antiga", mesmo tendo vivido em época mais recente. Paulista, chegou ao Rio de Janeiro por volta de 1933 trabalhando como professor e músico de rádio. Foi ele o primeiro grande divulgador da obra de João

Pernambuco, trilhando uma carreira fonográfica cheia de êxitos. Henrique Cazes sublinha: "Dilermando tocava e compunha ao estilo dos pioneiros do violão brasileiro. Suas composições como a valsa 'Noite de Lua' e o choro 'Magoado', gravados em seu primeiro 78 rotações, poderiam perfeitamente ter sido feitas cinqüenta anos antes."[3]

O violão brasileiro desenvolveu-se de forma bastante significativa no século XX, com o surgimento de vários virtuosos do instrumento, poderíamos citar Dino, Garoto, Baden Powell, Raphael Rabello, Bola Sete, Laurindo de Almeida, Marco Pereira, entre inúmeros outros. O painel de composições para violão ampliou-se muito, sendo o choro um gênero substantivo nesse repertório.

## 2.3 – O VIOLÃO DE SETE CORDAS

Discorrer sobre a origem do violão de sete cordas é tarefa difícil, que tropeça nas imprecisas e contraditórias marcas da história. A sua criação está atribuída a Napoleão Coste (1806-1888), mas um violão de sete cordas que está no Museu de Instrumentos do Conservatório de Barcelona foi criado cerca de vinte anos antes de seu nascimento, como apontam alguns autores. Em um tratado publicado em Madri em 1799, escrito por Fernando Ferrandiere, discípulo de Frei Miguel Garcia (Padre Basílio), consta que um violão de sete ordens de cordas era utilizado por seu mestre, instrumento de seis cordas duplas e a mais aguda simples, com as cordas afinadas em B – E – A – D – G – B – E (do grave para o agudo), afinação utilizada por alguns poucos sete-cordas brasileiro de hoje, como Maurício Carrilho e Bilinho Teixeira, entre outros. O russo Andreas Ossipovitch Sichra (1772-1850) criou um modelo de violão de sete cordas semelhante aos atuais, mas com as cordas afinadas

[3] CAZES, 1998: 52

em D – G – B – D – G – B – D (também do grave para o agudo), que foi muito difundido na Europa. Como documentou Arthur de Oliveira Filho:

> "O violão de Coste permaneceu como simples curiosidade, mas o de Sichra, que por sinal escreveu um método especial para ele, obteve tal difusão na Rússia, especialmente entre os ciganos, que todos se surpreenderam ao ver Sor tocar em um violão de seis cordas, quando esse virtuose do instrumento visitou o país nos anos 20 do século passado".[4]

No Brasil, o instrumento passou a ser usado no acompanhamento de gêneros populares – o choro, em particular – no início do século passado, resultado da necessidade do aumento do registro grave do violão de seis cordas. Artur Nascimento, apelidado Tute, violonista muito requisitado pela segurança de seu violão "pé-de-boi", como definia o bandolinista Luperce Miranda, é conhecido como o primeiro sete cordas de nossa história, mas sabe-se que China e Henrique, irmãos de Pixinguinha, já utilizavam o instrumento, como consta em uma foto tirada na França em que China aparece empunhando este tipo de violão. Seu aparecimento no Brasil tem gênese incerta. Nas palavras de Luís Filipe de Lima:

> "A origem do instrumento ainda continua um mistério, e alguns pesquisadores levantam uma hipótese curiosa, que eu tendo a endossar. Sabe-se da existência de um violão de sete cordas usado no século XIX na música popular russa. Ora, muitos ciganos (russos, inclusive) imigraram para o Rio de Janeiro neste período, concentrando-se no bairro do Catumbi. Há notícia de que um grupo de ciganos freqüentava as famosas festas de Tia Ciata, na Cidade Nova – às quais compareciam China, Pixinguinha, Donga, João da Baiana e muitos outros. Quem garante que um desses músicos não viu entre os ciganos o estranho violão, decidindo adaptá-lo aos gêneros brasileiros? Mas, claro, essa história ainda está para ser bem contada".[5]

Embora o primeiro violão de sete brasileiro tenha sido registrado nas mãos de China (que morreria ainda em 1927, com menos de 40 anos), foi Tute o sete-cordas mais popular

---

[4] SILVA e OLIVEIRA, 1979: 71
[5] LIMA, 2000

dos anos 20 até os anos 50, quando faleceu. Começou sua carreira ainda jovem na Banda do Corpo de Bombeiros tocando bombo e pratos, tornando-se tempos depois um violonista muito requisitado. Tocou durante muito tempo na rádio Mayrink Veiga, acompanhando inúmeros cantores e solistas, trabalhou muito com Pixinguinha e tomou parte em muitos grupos de choro importantes, como o grupo de Chiquinha Gonzaga, Guarda Velha e Os Cinco Companheiros, ambos de Pixinguinha.

Horondino José da Silva, o Dino, tocava violão de seis cordas ao lado do violonista Meira no conjunto de Benedito Lacerda, que formava a famosa dupla com Pixinguinha. Quando o conjunto se desfez, Canhoto organizou seu próprio regional. Sem contar com as bossas, as malícias contidas nos contracantos do saxofone tenor de Pixinguinha, Dino, que fazia parte do novo regional, sentiu falta de explorar melhor a região grave, que o violão de seis cordas não poderia preencher. Assim mandou fazer um violão de sete cordas na loja Ao Bandolim de Ouro, no Rio de Janeiro, com o luthier Silvestre (violão que o acompanha até os dias de hoje), assim que Tute se afastou do cenário musical por motivos de saúde. Nas mãos de Dino, logo o instrumento ganharia um novo significado. Foi ele quem popularizou o violão de sete cordas, depois de ter ampliado em muito suas possibilidades de execução. Márcia Taborda assim resumiu as inovações feitas por Dino:

> "Por ora podemos caracterizar esta 'forma nova' pelo aparecimento dos grupos de seis e oito notas, pela utilização de baixos em uma rítmica variada e essencialmente contrapontística, diferenciando-se do acompanhamento de Tute, caracterizado principalmente pela utilização de padrões rítmicos incisivos, vindo daí a denominação de 'violão marcado' a seu estilo de execução. Tute disse certa vez referindo-se a Dino, que havia um rapaz que 'queria fazer do violão tamborim, vejam só!...' ".[6]

[6] TABORDA, 1995: 25

Dino é sem dúvida o grande nome do violão de sete cordas. Suas inovações quanto à maneira de se acompanhar influenciaram todos os sete-cordas que vieram depois dele, como também muitos outros instrumentistas, que seguem o estilo por ele criado, no que diz respeito ao emprego do baixo cantante. Atualmente, qualquer estudante deste instrumento se vê na obrigação de conhecer as baixarias feitas por Dino em suas mais célebres gravações, como no primeiro disco gravado por Cartola (Marcus Pereira, 1975) e no eterno *Vibrações* (RCA Victor, 1967), último disco de Jacob do Bandolim. Dino tem outro mérito singular: foi o primeiro violonista brasileiro a adquirir fama unicamente na condição de acompanhador.

Depois de encontrar em Dino sua maior referência, o instrumento se popularizou e sua linguagem continuou a se desenvolver. Surgiram inúmeros sete-cordas admiráveis. Mais tarde, em fins dos anos 70, Luiz Otávio Braga passou a utilizar no violão de sete um encordoamento de nylon, usado em um instrumento feito aos moldes de um violão de concerto, feito para responder as necessidades dos arranjos semi-eruditos de Radamés Gnattali para o grupo Camerata Carioca. A partir daí o instrumento passou a contar com uma nova vertente, em que é utilizado também na condição de instrumento solista. Muitos músicos que vieram da escola do clássico, entretanto, estudam repertório solo adaptado ao instrumento e acabam se interessando por sua função como acompanhador.

Com o desenvolvimento das tecnologias de amplificação do som do violão, a perda de volume decorrente da utilização das cordas de nylon pôde ser compensada, tornando o violão de sete mais macio e confortável para o acompanhamento. Mesmo amplificado, entretanto, o sete cordas de nylon tem características de timbre que o distinguem do violão de aço: este último, por exemplo, é dotado de mais ataque, o que lhe confere um caráter quase percussivo.

Eis aqui alguns nomes de importantes violonistas de sete cordas que fizeram e fazem nossa história: Dino, Darly Louzada, Passarinho, os gêmeos Valter e Valdir Silva, Caçulinha, o baiano Edson Santos; de uma geração intermediária: Raphael Rabello, Luiz Otávio Braga,

Alencar (de Brasília), Luizinho (de São Paulo), Toni, Josimar Carneiro, Jorge Simas, Maurício Carrilho, Luís Filipe de Lima e Marcello Gonçalves; os jovens e geniais Yamandu Costa e Rogério Caetano, entre inúmeros outros.

### 2. 3. 1 – A LINGUAGEM DAS BAIXARIAS

O violão de sete cordas, em sua concepção tradicional de uso, desempenha basicamente três funções: faz o acompanhamento rítmico-harmônico, como um *violão de seis*; desenvolve conduções melódicas com os baixos dos acordes; é responsável pelas *baixarias*, em sua função mais marcante.

A baixaria pode ser entendida como uma contrapartida melódica executada nos graves do violão, ou num outro instrumento qualquer, em relação à melodia principal.

Esta linguagem de contracantos teve como seu primeiro molde as frases dos instrumentos de sopro graves, que habitualmente exerciam essa mesma função nos coretos, nas pequenas bandas de instrumentos de sopro, ainda no século XIX. São eles a tuba, o bombardino, o oficleide e o trombone de pistom, ou de "pisto", como era comumente chamado. Irineu de Almeida já fazia no oficleide este papel, assumido mais tarde pelo violão de sete cordas no conjunto de choro. Pixinguinha, mais tarde, lembrando seu mestre Irineu, reproduziu e desenvolveu estes contracantos no saxofone tenor. As baixarias já eram feitas por violonistas no final do século XIX em conjuntos como o de Callado, mas foram realmente desenvolvidas e consagradas no instrumento por Horondino Silva, o Dino 7 Cordas, que se influenciou em muito pelos inspirados contracantos graves feitos pelo sax de Pixinguinha.

A partir de uma determinada fase em que o violão já havia desenvolvido seu vocabulário de contracantos na região grave, construídos a partir de sua técnica, cria-se um

sotaque definitivamente violonístico para as baixarias do sete cordas, abandonando-se a influência das frases de sopros. Na avaliação de Luís Filipe de Lima:

> "Ele [o sete cordas] tem menos peso, menos pressão [que o contrabaixo ou alguns instrumentos de sopro graves], quando tocado sem amplificação, mas ao mesmo tempo tem mais mobilidade, ele pode articular frases usando muitas notas de uma maneira mais clara, mais explicada. Se você tocar uma frase típica do sete cordas no contrabaixo, por exemplo, a articulação tende a não ficar tão clara. No sopro a mesma coisa, de uma maneira geral. Sabemos que o contrabaixo tocado com pizzicato sustenta menos a nota que o violão, e o sopro por outro lado podes executar graves que se sustentam muito mais. A partir dessas características próprias de cada instrumento é que se vão criando maneiras diferentes de improvisar os contracantos graves. O contrabaixo faz de um jeito, o sax tenor de outro, o trombone de outro, e assim por diante. Então o violão nessa função foi aos poucos descobrindo sua própria linguagem, a partir de sua sonoridade, da sua técnica. As baixarias foram deixando de ser simplesmente reproduções de frases características do sopro e foram se transformando em linguagem própria do violão."[7]

Luiz Otávio Braga assim define:

> "Pode-se entender a baixaria como uma contrapartida melódica feita nos graves do violão, ou de um instrumento outro qualquer, em relação à melodia principal. O principal caráter da baixaria e do violão de baixaria é manter, por assim dizer, o movimento da peça, que nem o baixo contínuo no barroco. Se você observar bem o papel do violonista de sete cordas num grupo de Choro, sua preocupação consiste em manter sempre certa mobilidade melódica na região grave da tessitura, o que implica em impulsionar a música, como um todo, sempre para a frente. O violão de sete cordas ou o de seis, normalmente no conjunto de Choro, eles preenchem espaços vazios de melodia, fazendo ligações melódicas, soldaduras, fazendo aquilo que a gente chama de 'obrigações' ou as 'chamadas', que funcionam para manter esse movimento total da composição".[8]

---

[7] LIMA, 2002: 17
[8] BRAGA, 2002: 7

As baixarias podem assumir várias funções no acompanhamento de uma melodia solista. A pesquisadora Márcia Taborda classifica as frases contidas nas baixarias como contracantos imitativos, frases sobre notas repetidas, frases colocadas sobre pausas e frases de ligação entre as partes (TABORDA, 1995).

Podemos ver aqui, resumidamente, por meio de exemplos, os principais tipos de baixarias com suas diferentes funções.

Em alguns casos, as baixarias têm a função de enriquecer o caminho melódico da condução do baixo entre acordes distintos, reduzindo seus saltos, como as baixarias de ligação:

Exemplo 1: *Doce de Coco* (Jacob do Bandolim)

(V. Apêndice 3, página 78, compassos 36-37).

Quando uma baixaria de ligação introduz ou reintroduz alguma seção da música ela é denominada "chamada":

Exemplo 2: *Doce de Coco* (Jacob do Bandolim)

(V. Apêndice 3, página 80, compassos 74-75).

Algumas músicas começam com uma "chamada", muitas vezes sendo ela escrita pelo autor, como no choro *Sofres Porque Queres* de Pixinguinha, outras criadas pelo músico executante, como no exemplo a seguir:

Exemplo 3: *Acariciando* (Abel Ferreira/Lourival Faissal)

(V. Apêndice 3, página 85, compassos 1-4).

As baixarias compostas pelo autor são chamadas de "obrigações", assim como as que são consagradas pelo uso. Da mesma maneira que as baixarias podem introduzir uma seção, podem também encerrar uma música ou um trecho, confirmando a tonalidade:

Exemplo 4: *Doce de Coco* (Jacob do Bandolim)

(V. Apêndice 3, página 84, compassos 172-173).

Também é muito comum a baixaria imitar, desenvolver ou tão somente citar um trecho da melodia solista. São as chamadas "respostas":

Exemplo 5: *O Gato e o Rato* (Ronaldinho)

(V. Apêndice 3, página 75, compassos 5-8).

Às vezes a baixaria sublinha a voz principal com a mesma divisão rítmica, criando uma outra melodia ou até dobrando-a:

Exemplo 6: *O Gato e o Rato* (Ronaldinho)

(V. Apêndice 3, página 75, compassos 1-4)

Em certas ocasiões a baixaria assume a voz preponderante, fazendo a melodia escrita ou até improvisando partes inteiras. Na gravação de "Flor de Abacate" no disco *Só gafieira!* de Zé da Velha e Silvério Pontes, Valter Silva faz a melodia da terceira parte, assumindo a voz líder; e os improvisos nas faixas "No rancho fundo" e "Samba do grande amor", transcritos no Apêndice 3, demonstram o violão assumindo esse *status* sem executar a melodia, mas criando novas frases.

O violonista de sete cordas não apenas cria e executa as frases de contracanto. Ele também tem a responsabilidade de harmonizar fazendo o acompanhamento rítmico (as "levadas"). Além disso, enriquece a condução melódica gerada pela progressão harmônica ao

explorar os acordes fazendo uso das inversões. Alguns autores (TABORDA, 1995; BRAGA, 2002) descrevem as possibilidades de condução do baixo em movimentos cromáticos, diatônicos, arpejados ou combinados, sendo organizada como repetição de notas, progressão modulante, progressão não-modulante e ampliação de desenhos que aparecem na melodia. Encontramos aqui um exemplo claro de condução de baixos pelo sete cordas:

Exemplo 7: *Doce de Coço* (Jacob)

(V. Apêndice 3, página 78, compassos 40-43.)

2.4 – O VIOLÃO NO CHORO

A maneira pela qual os músicos brasileiros interpretavam as danças européias em meados do século XIX (polca, valsa, mazurca, xótis e quadrilha, em especial) tem sido considerada por importantes autores, a exemplo de José Ramos Tinhorão, como resultado de influência direta da chamada *música de senzala*, assim como da *música de barbeiros*. (TINHORÃO, 1991). A música de senzala era predominantemente instrumental, executada por grupos formados de escravos com a permissão dos senhores. A música de barbeiros, por sua vez, era a música instrumental feita por escravos de ganho (os que trabalhavam fora de casa para ajudar a sustentar seus senhores) ou negros livres que tinham como especialidade o serviço de barbearia, agrupados em confrarias.

A interpretação brasileira das danças européias, caracterizada principalmente pela sincopação das frases melódicas e do acompanhamento rítmico-harmônico, foi se consolidando até cristalizar gêneros com características próprias: o choro, ao lado do maxixe e do tango brasileiro, surgiu do aprimoramento desta maneira de tocar.

Um dos pioneiros do choro é o flautista Joaquim Antônio Callado (1848-1880), que teve seu nome destacado por seu trabalho como compositor e instrumentista e também por ter formado o Choro Carioca, primeiro grupo inteiramente dedicado ao gênero, segundo muitos autores. Sua formação instrumental – um cavaquinho e dois violões fazendo a base para a flauta, responsável pelo solo – serviu de base para a formação característica do choro. Callado fez parte de outros grupos de choro, chegando a tocar com a pianista Chiquinha Gonzaga num deles.

Pouco adiante, na virada do século, já existiam diversos grupos de choro no Rio de Janeiro, como o Choro da Chiquinha Gonzaga e o Choro de Vila Isabel. Com o início da produção fonográfica brasileira na primeira década do século XX, os músicos desses conjuntos passaram a ser requisitados para as gravações de discos (então chamados de chapas), acompanhando cantores ou solistas de choro, ao lado de músicos das bandas civis e militares.

Foi o início da profissionalização desses músicos, até então amadores ou semi-profissionais, que conquistaram logo a seguir um maior campo de trabalho com o recrudescimento do teatro de revista, começando a tocar em saguões de cinemas e com a implantação do sistema de rádio, ao longo da década de 20.

No Cine Palais, um cinema então famoso no Rio de Janeiro, apresentavam-se Os Oito Batutas, um conjunto formado por, entre outros, Donga, Pixinguinha e seu irmão China. Eles chegaram a se apresentar pelo Brasil, divulgando o choro, e mais tarde se apresentaram na França e na Argentina, fazendo a primeira exibição de um grupo de música popular brasileira

no exterior. A formação do conjunto de Pixinguinha já continha um pandeiro e outros instrumentos de percussão, o que não era usual nos primeiros grupos.

A partir da década de 20, o choro passa a ser um gênero de público mais restrito. É um período também em que o jazz norte-americano começa a ser mais divulgado no Brasil. Os Oito Batutas[9] ganham mais integrantes, com a adição de saxofones, clarinetas, trompetes, banjo, contrabaixo e bateria, adotando o nome de Os Batutas, simplesmente.

Em 1922 o rádio é inaugurado no Brasil, tornando-se fundamental para a profissionalização do músico popular brasileiro. A sua programação a princípio tinha caráter elitista, na medida em que a tecnologia e os aparelhos receptores eram caros e pouco acessíveis a toda a população. Assim, a programação musical privilegiava o repertório clássico. Menos de uma década depois, entretanto, com o surgimento de novas tecnologias e o barateamento de custos, o rádio brasileiro passou a ampliar seu leque de público, abrindo espaço para a música popular nacional e internacional.

Foi quando o termo "regional" passou a ser utilizado como referência ao grupo de músicos que executavam os gêneros de música popular brasileira nas rádios, grupo que era em geral formado de dois violões, cavaquinho, flauta e pandeiro, descendendo diretamente dos antigos conjuntos de choro. O conjunto regional formou a base da música popular brasileira no rádio, ao lado das pequenas orquestras, até a década de 60.

O veterano violonista Arlindo Cachimbo, em depoimento inédito a Luiz Otávio Braga, relembra o ambiente dos regionais:

> "Naquela época um ou outro que sabia música. (...) Estou dizendo músico de regional. Tinha uns músicos que sabiam, né: o Laurindo de Almeida era um, o Garoto (...) Agora, músico de regional nenhum sabia. (...) Meira sabia música, mas nunca lia, no conjunto só ele que sabia música; Canhoto, Dino, ninguém sabia música, né? Mas

[9] A formação original do grupo, de abril de 1919, contava com Pixinguinha (flauta), Donga (violão), China (violão de sete cordas e voz), Nelson Alves (cavaquinho), Zezé (bandolim), Raul Palmieri (violão), Jacob Palmieri (pandeiro) e Luiz Pinto da Silva (percussão).

> ninguém usava música pra tocar, não, ninguém usava. Era de "orelha". Não tinha nada disso, pra gravar nem pra nada. Eu gravei muito com todo muito lendo; só eu que não lia. Eu gravava muito assim."[10]

Surgem então diversos regionais organizados por Pixinguinha, Donga, Dilermando Reis, Luperce Miranda, entre muitos outros. Benedito Lacerda monta no início da década de 30 um importante regional com o nome de Gente do Morro. Depois dele desfeito, lidera o não menos famoso Regional de Benedito Lacerda, em que formaria a grande dupla de flauta e sax tenor com Pixinguinha, e que contou com a famosa dupla de violões de Dino e Meira em sua segunda formação, durando até 1950, quando Benedito Lacerda e Pixinguinha se afastaram. O cavaquinista Canhoto assumiu então a direção do grupo, emprestando seu nome ao regional. Foi exatamente nessa época que Dino, encorajado pela falta que sentia dos contracantos graves do sax de Pixinguinha, adotou o violão de sete cordas, até então pouco explorado.

Diversos violonistas extraordinários destacaram-se tocando em regionais, como acompanhadores ou mesmo como solistas. Podemos lembrar os nomes de Tute, Dino, Meira, Arlindo Cachimbo, Dilermando Reis, Claudionor Cruz, Laurindo de Almeida, Garoto, Bola Sete e Canhoto da Paraíba, entre inúmeros outros.

Nos anos 60, muita coisa mudou no panorama da música brasileira. Começou aí a febre da Jovem Guarda, movimento que divulgou o *rock and roll* norte-americano no Brasil, ao lado da bossa nova, que surgiu com igual força, acarretando uma diminuição drástica na produção de gêneros musicais brasileiros tradicionais, notadamente a música instrumental.

Nesta mesma década, contudo, surge um dos mais importantes grupos de choro de todos os tempos, o Época de Ouro, comandado por Jacob do Bandolim. Com o conjunto, como Jacob mesmo gostava de chamar devido ao sentido pejorativo que o nome *regional* passara a ter na época, Jacob gravou em 1967 o LP *Vibrações*, seu último disco. Este trabalho

---

[10] ARLINDO CACHIMBO, 1999: 8

representa um marco na história do choro, tanto pela genialidade das composições e execuções impecáveis, como pela sonoridade da formação instrumental. Jacob trazia seu bandolim em primeiríssimo plano e, em algumas faixas, o violão de sete cordas se vê bem destacado na gravação. Os demais componentes ocupam o plano usual e mais discreto dentro dos arranjos incluídos no disco. Este padrão de mixagem de instrumentos tornou-se referência por algum tempo, privilegiando os instrumentos de harmonia, em especial o sete cordas, em detrimento dos instrumentos de percussão.

Em meados dos anos 70, depois de um curto período de declínio acontecido após a morte de Jacob, em 1969, o choro reaparece com nova força. Foi comemorada a Semana Jacob do Bandolim no Museu da Imagem e do Som carioca, criou-se o Clube do Choro no Rio de Janeiro e em outras cidades, foram lançados diversos discos de choro e realizaram-se festivais do gênero em teatros e emissoras de televisão. Formaram-se grupos de jovens como o Galo Preto, e pouco depois Os Carioquinhas, grupo formado por jovens com menos de 20 anos, como os violonistas Maurício Carrilho e Raphael Rabello, este então com treze anos. O grupo Os Carioquinhas destacou-se, em meio a diversos conjuntos e solistas, nesses festivais. Surgiram novos grupos formados por jovens, entre eles o Nó em Pingo D´Água, ainda hoje em atividade. Apareceram novas rodas de choro no Rio de Janeiro e outras cidades brasileiras.

É neste período que surge a Camerata Carioca, grupo dirigido pelo já veterano compositor, maestro, arranjador e pianista Radamés Gnattali, mas composta de jovens instrumentistas, como Luiz Otávio Braga, Maurício e Raphael. A Camerata torna-se o primeiro conjunto de choro a não trabalhar com arranjos criados coletivamente, guiando-se por arranjos fechados, de caráter camerístico. Como lembra Luís Filipe de Lima: "a Camerata buscava uma nova linguagem para o choro, valendo-se de arranjos elaborados, flertando com

a harmonia e o contraponto da música erudita – base de Radamés – e vindo a servir de modelo para alguns grupos do período posterior"[11]

Luiz Otávio Braga desenvolveu o uso do encordoamento de nylon no violão de sete cordas para adaptar o instrumento aos arranjos de Radamés, fazendo-o timbrar com os violões de seis.

Os chorões continuam a se enquadrar na classe assalariada, como antes, mas muitos agora têm formação universitária. O termo *regional* vai deixando de ser usado para denominar os conjuntos de choro.

Em 1984, o violonista e professor Luiz Otávio Braga organiza na Uni-Rio uma oficina de choro (integrada ao Projeto Música da Rio Arte, autarquia ligada à prefeitura carioca). Nesta oficina, o próprio Braga atuou como professor de violão de sete cordas, ao lado de Henrique Cazes (então integrante da Camerata Carioca), professor de cavaquinho, Afonso Machado (do grupo de choro Galo Preto), de bandolim, e José Maria Braga (também do Galo Preto), de flauta. A oficina foi realizada também nos anos seguintes, também em outras cidades, e continua atuando até os dias de hoje sob a orientação de Luiz Otávio Braga, notadamente em Curitiba e Londrina. Surgem escolas, cursos e *workshops* relacionados ao choro ao longo do país. Hoje parcela expressiva dos novos chorões tem contato direto com a escrita musical e conhecimentos da harmonia funcional. Aparecem no final dos anos 90 grupos cariocas como o Água de Moringa, com arranjos marcadamente camerísticos, e o Rabo de Lagartixa, com arranjos que mesclam o sotaque erudito a uma linguagem jazzificada, ambos tendo a maioria de seus integrantes formados pela Uni-Rio.

---

[11] LIMA, 2001: 115

## 2.5 – O VIOLÃO DE REGIONAL

O sete cordas, como já vimos, trabalha basicamente com a função de criar frases de contracantos na região grave, executando as baixarias, ao mesmo tempo que é responsável pelo acompanhamento rítmico-harmônico, e, entre uma frase e outra, sempre junto com o acompanhamento, realiza a condução melódica dos baixos.

O regional de choro é o ambiente por excelência do sete cordas, que pode estar tocando ao lado de um violão de seis cordas (ou às vezes mais de um, como no caso do conjunto Época de Ouro). Assim, o sete cordas pode executar todas essas respostas, chamadas e obrigações em paralelismo de terças e sextas, e em outros intervalos, eventualmente, junto com o violão de seis cordas, que fica predominantemente responsável pela levada, conduzindo a harmonia na região média do violão. Quando há um terceiro violão, ele faz a harmonização em uma região mais aguda, também podendo executar frases nessa região. Este terceiro violão também é conhecido como “gemedeira”. Os movimentos em terças não necessariamente requerem a participação de um sete cordas, podendo ser feitos, como já era comum antes da utilização corrente do violão de sete em nossa música, com dois violões de seis cordas.

Hoje em dia é cada vez mais freqüente a utilização de apenas um violão na formação de grupos de choro e de samba, devido a aspectos econômicos (num mercado em que a música mecânica é parâmetro regular de baixo custo, as formações instrumentais tornam-se naturalmente mais reduzidas, dispensando-se a dupla de violões) e devido também à utilização da amplificação do instrumento, o que possibilita seu destaque dentro do conjunto. Quando é este o caso, o violão muitas vezes passa tocar com as qualidades de um seis cordas e também com as do sete. Dependendo da formação e das qualidades do executante, quando

se toca apenas com um violão de sete cordas, este tende a fazer mais as levadas para proporcionar um maior preenchimento do acompanhamento, não deixando de fazer baixarias, mas economizando-as; quando se toca apenas com um violão de seis cordas, este tende a fazer suas levadas e desenvolver baixarias com mais liberdade e maior freqüência.

Além do bom desempenho destas funções, esperam-se do violonista de regional a familiaridade com passagens harmônicas, linhas melódicas e convenções rítmicas pertinentes ao estilo e ainda o uso criativo das baixarias aliado à capacidade de improvisação. Como endossa Anna Paes de Carvalho:

> "O violão, enquanto instrumento acompanhador no choro, cumpre diversas funções. Em primeiro lugar, o violonista deve 'ter ouvido apurado' às passagens melódicas na construção do plano harmônico (...) Outra característica musical do choro desempenhada pelo violão acompanhador é o baixo melódico (baixaria) (...) É importante lembrar que o ritmo é o elemento musical mais marcante na caracterização de um gênero musical (...) O 'estílo próprio de interpretação' do choro é caracterizado não só pela mistura de ritmos, mas também pela capacidade de improvisação do chorão (...) O choro exige que o violonista desenvolva um apurado senso melódico, rítmico, harmônico e polifônico."[12]

Um regional normalmente é formado por um ou mais instrumentos solistas (como a flauta, o bandolim, a clarineta, o acordeão) acompanhados pelo cavaquinho, violões (ou um violão apenas) e instrumentos de percussão (sempre um pandeiro, e às vezes, um instrumento de marcação, como um surdo ou um tan-tan).

Os solistas executam as melodias principais, podendo desenvolver contracantos enquanto algum outro instrumento estiver assumindo a voz principal. No caso de algum instrumento de registro grave, como o saxofone tenor, estar executando os contracantos, o uso de baixarias pelo sete cordas pode causar algum conflito, cabendo ao violonista ter o bom

[12] CARVALHO, 1998: 15-17

senso de ser econômico em suas frases. O mesmo vale para o caso do uso do contrabaixo na formação de regionais. É claro que a fraseologia do contrabaixo obedece a uma lógica diferente do padrão do sete cordas, até por características de timbre e de articulação, mas mesmo assim existe um choque de funções entre os dois instrumentos. Neste caso, o que se espera é que o contrabaixo economize em suas frases; no caso do samba, por exemplo, pode ficar apoiando a segunda semínima do compasso, como um surdo.

O cavaquinho desempenha uma função tanto rítmica quanto harmônica, embora em muitos casos atue como solista (como no caso do célebre Waldir Azevedo), podendo também criar contracantos melódicos agudos. É muito importante sua afinidade e entrosamento com os violões e com o pandeiro, pois é comum vê-los executar simultaneamente diversos clichês rítmicos.

O pandeiro é responsável pela marcação rítmica com suas platinelas de timbre agudo e metálico e com o som grave tirado de seu couro. Instrumento de origem árabe, da família dos adufes, foi incorporado à formação instrumental típica do samba e do choro na primeira década do século XX, sendo hoje indispensável na formação do regional. É admirado o pandeirista capaz de manter os andamentos firmes, sem qualquer oscilação. O grave do pandeiro funciona no choro à maneira de um surdo, acentuando o tempo fraco do compasso binário. Daí, talvez, o surdo ser pouco utilizado em conjuntos de choro. Com o advento da amplificação, este timbre grave passou a ser cada vez mais explorado.

É neste ambiente que o sete cordas encontra suas potencialidades exploradas ao máximo, possuindo funções claramente definidas e desenvolvendo plenamente a linguagem das baixarias.

# 3. ELEMENTOS DO APRENDIZADO INFORMAL DO VIOLÃO DE SETE CORDAS

Vimos que o desenvolvimento do choro se deu a partir da tradição oral. Esse sistema informal de aprendizado é responsável por desenvolver, de uma maneira empírica, uma linguagem bastante característica, como confirmam as palavras de Anna Paes:

> "A exposição à prática musical é o início da aprendizagem não formal.[...] O segundo passo a partir da exposição é o treinamento a partir do 'ver fazer'. O aprendiz imita o mestre, reproduzindo o que foi feito e desenvolve uma imagem sonora, isto é, a sua memória registra não só o som, como a imagem de como aquele som foi produzido.
>
> A atividade de reprodução muitas vezes leva à construção de novas estruturas."[13]

É nesta perspectiva que compreendemos os princípios básicos do aprendizado informal em música, aplicados ao violão de sete cordas brasileiro e ao choro, seu principal veículo de expressão. E, para uma melhor compreensão deste aprendizado informal, permitimo-nos compará-lo à formação do violonista clássico, acentuando diferenças.

Como já vimos, no século XIX foram estabelecidas as técnicas básicas de execução do violão. Foram elaborados métodos e estudos que ainda hoje são utilizados, de autoria de grandes violonistas como Tarrega, Sor, Carcassi, entre outros. Embora alguns métodos apresentem pequenas diferenças técnicas entre si (como a posição exata da mão direita e o uso ou não da gema do dedo desta mão junto à unha), todos eles estão voltados para que o estudante desenvolva da melhor maneira sua sonoridade, técnica, agilidade, leitura, interpretação e até postura. Para isso os métodos contêm exercícios, peças e estudos de dificuldade crescente que são invariavelmente escritos, exigindo do aluno que aprenda a ler música desde o princípio do processo formal do aprendizado. É normal que o estudante de violão se exercite diariamente para que possa desenvolver tais habilidades com maior sucesso.

---

[13] CARVALHO, 1998: 7, 8

Esta é a posição correta do violão, segundo a técnica de Tarrega:

> "1) O aluno deve sentar-se em uma cadeira comum, sem braços (quase na beira do respectivo assento, sem encostar-se para trás), tendo o pé esquerdo apoiado sobre um pequeno banco com a altura aproximada de 14 centímetros.
>
> 2) A perna direita deve separar-se da esquerda apenas o suficiente para apoiar o bojo maior do instrumento, como se vê perfeitamente na figura referida. As senhoras devem inclinar a perna direita, apoiando-a na extremidade do pé o bastante para sentir o violão bem firme.
>
> 3) A parte superior do violão, isto é, o lado posterior do bojo menor, deve encostar-se com firmeza ao peito do aluno. A parte posterior do bordo maior do instrumento deve, entretanto, ficar bem destacada do peito, afim de permitir o apoio do braço direito, onde deve descansar o antebraço.
>
> 4) O corpo e a cabeça do aluno devem inclinar-se um pouco para a frente, pendendo mais para o lado do braço do violão – o que é natural, para que possa observar os movimentos dos dedos e dominá-los."[14]

No início do século XX, com a morte de Tarrega, acabava a era do compositor intérprete, figura comum até então. Sucedeu-se um período com escassa produção de repertório para violão solo, até que Andrés Segovia começasse a reverter essa situação, a princípio com um trabalho de transcrição de obras de outros instrumentos como o alaúde e a vihuela. Ele também persuadiu compositores de renome a escrever para o violão, como Torroba, seguido logo após por Manuel de Falla, Villa-Lobos, Tedesco, Britten, entre inúmeros outros. Isto ocasionou uma grande expansão do repertório e, em conseqüência, um significativo crescimento do número de intérpretes e a solidificação de estilo e princípios técnicos do violão clássico.

As aulas de violão clássico, quase sempre particulares, ajudam o aluno a desenvolver suas habilidades para poder interpretar peças desse repertório. No início do aprendizado ele

---

[14] SODRÈ, s.d.: introdução.

aprende peças fáceis, muitas vezes compostas com intuito didático, ou peças simplificadas. À medida que ele vai desenvolvendo suas habilidades, vai tornando-se capaz de aprender peças de maior dificuldade, com o acompanhamento do professor, que vai corrigindo, sugerindo digitações, ensinando as sutilezas de interpretação pertinentes ao repertório. As técnicas de mão direita e esquerda são trabalhadas para que se tire do instrumento uma sonoridade ideal com o menor esforço possível. Para isso são indicados os chamados exercícios de técnica diária, programa variável de exercícios estudados diariamente, importante ferramenta tanto para o aluno iniciante quanto para o concertista profissional.

Nas partituras são empregados diversos artifícios de escrita exclusivos do violão, como o uso de letras e números para indicar os dedos a serem usados (*p, i, m* e *a* para a mão direita e 1,2,3 e 4 para a esquerda), e uso de símbolos no pentagrama para indicar a execução de harmônicos. À medida que o estudante vai se aperfeiçoando, a relação com o professor vai mudando; a aula vai ficando cada vez mais voltada para detalhes de sonoridade e interpretação.

Para além de aulas particulares avulsas, existem cursos regulares de violão (bacharelados, cursos de pós-graduação), oferecidos em conservatórios e faculdades. A par de proporcionarem aulas particulares do instrumento, base deste sistema de ensino, os cursos regulares contam com aulas de harmonia, percepção, história da música, entre outras disciplinas, base para a formação de um músico mais completo.

Por um lado, então, temos o aprendizado formal da escola clássica, que enfatiza a importância do apuro técnico e do conhecimento da escrita e leitura musical desde o princípio do processo acadêmico. Muitas vezes a técnica de um instrumento é estudada ao extremo, caso de muitos concertistas que, ao se preocuparem em atingir a condição de virtuosos, acabam exacerbando a importância da técnica e criando algumas limitações. Como lembra Maura Penna:

> "Quando a técnica é encarada como finalidade em si mesma, como no conservatório, o prazer de tocar pode se perder diante dos inúmeros e áridos exercícios de preparação técnica, e a preocupação virtuosística pode acabar por coibir a capacidade de expressão, ou seja, a capacidade interpretativa."[15]

Por outro lado, temos o aprendizado informal, que acontece sobretudo por meio da inserção no meio musical, onde a percepção musical é desenvolvida e a criatividade e expressividade são estimuladas por uma ampla liberdade de interpretação. É interessante notar que, para tocar o repertório de choro, é preciso que o músico (solista ou acompanhador) tenha sua técnica bastante desenvolvida, tal é a dificuldade encontrada em certas peças ou em determinados efeitos de improvisação. Ora, o fato de suas habilidades precisarem ser desenvolvidas sem estar vinculadas a métodos ou processos formais faz com que o músico desenvolva uma técnica particular à medida que vai aprendendo. Em contrapartida, pode acabar perdendo os caminhos considerados mais rápidos e seguros de se dominar a técnica do instrumento, incorporando vícios.

O processo de aprendizado informal é comum em muitas culturas não-ocidentais ou mestiças – nas tribos indígenas brasileiras, na música tradicional árabe, música chinesa, em tribos africanas. Regina Márcia Santos analisou resultados de pesquisas feitas por etnomusicólogos e musicólogos sobre a experiência musical não-formal em contextos culturais diversos. Com base nestas análises, enunciou alguns pontos:

> "1. A aprendizagem musical se dá no próprio fazer, como atividade intuitiva (de nível pré-lógico), como visto e ouvido, auxiliada por mediadores como a palavra rítmica, a imagem visual, tátil e cinestésica;
>
> 2. O domínio do repertório do grupo é um desafio sempre presente na prática musical, respondendo pela ênfase na reprodução (imitação), na fixação de partes musicais já ouvidas e de formas de estruturar o material sonoro (...)

[15] Apud CARVALHO, 1995: 15-16

> 6. Destaca-se o papel reestruturador e clarificador de cada repetição, de cada aproximação com o fenômeno musical."[16]

Em um ambiente de roda de choro – espaço por excelência do sete cordas –, os músicos estão sempre aprendendo ao ouvir, ver e tocar, desenvolvendo o repertório e reproduzindo-o inúmeras vezes, cada vez de uma maneira mais consciente e estruturada. É neste ambiente que se aprende a dominar as sutilezas desta dinâmica e criativa linguagem.

Luís Filipe de Lima deixa clara esta importância:

> "A roda ainda é, por excelência, o espaço do choro. Tocando em conjunto, experimentando, criando cumplicidade com os outros músicos, agüentando o chato que invariavelmente vem pedir para tocar aquela (muitas vezes no meio de um grande burburinho), tocando pela primeira vez um choro do qual só se sabe o tom da primeira parte (anunciado com a maior displicência pelo solista), é assim que se pode capturar de forma mais plena a essência do choro. Mesmo que se vá partir para outras experimentações, é importante passar pela roda – um acontecimento, aliás, para além de musical."[17]

O violão de sete cordas tem uma função muito ampla e importante no regional de choro, como já vimos, sendo assim essencial que o violonista tenha um preparo desenvolvido com o tempo de experiência para poder fazer um acompanhamento seguro e correto, para que esteja familiarizado com os encadeamentos harmônicos e assim ter a capacidade de harmonizar músicas nunca antes tocadas. Muitas vezes, ao compor um choro, o compositor se preocupa em criar cadências harmônicas difíceis cheias de modulações,às vezes com o intuito de fazer "cair" o acompanhador. A polca editada em 1880 chamada *Caiu, não disse?*, os choros *Apanhei-te, cavaquinho*, *Derrubando violões*, *Cuidado, violão*, *Cuidado, colega*, entre outras composições, demonstram esta dificuldade contida em seu acompanhamento já no título. A prática de tocar em rodas ajuda em muito no desenvolver de tais habilidades.

---

[16] SANTOS, 1991: 10
[17] LIMA, 1996a: 15

Outro processo comum que está presente não só no aprendizado dos violonistas de sete cordas mas também no dos outros instrumentistas do choro é o processo de aprendizado a partir de gravações de discos. Praticamente todos os violonistas de sete cordas aprenderam muito com as gravações de Dino, por exemplo. Ainda com Luís Filipe de Lima:

> "Os discos são eternos professores dos candidatos a chorão. Tocando junto com a gravação ou apenas escutando atentamente, não há bandolinista que não tenha estudado com Jacob, solista de cavaquinho que não tenha aprendido com Waldir, clarinetista que não tenha sido aluno de Abel, sete-cordas que não tenha Dino como mestre".[18]

Hoje em dia muitas gravações antigas foram relançadas em CD remasterizados, o que facilita a sua compreensão. Escutar essas gravações, tirar as músicas, frases, as cadências, tocar junto podendo errar à vontade até aprender, tudo isso ajuda muito a construir um repertório, desenvolver o ouvido harmônico e a memória musical, facilitando o aprendiz de sete cordas a se familiarizar com a linguagem do choro e do samba tradicional. Estas práticas ajudam também a desenvolver a técnica, embora configurem um processo menos dinâmico do que tocar com outros músicos ao vivo, de maneira interativa.

É comum o iniciante procurar por aulas particulares de sete cordas com violonistas mais experientes. Essas aulas normalmente não seguem nenhum plano estritamente formal; em geral o iniciante pede para aprender o acompanhamento de determinada música e o violonista mais experiente a executa trecho por trecho, em andamento bem lento e quantas vezes forem necessárias, até que o aluno consiga reproduzi-la. Se o iniciante tiver um bom ouvido e facilidade em tirar músicas de gravação, a aula pode ser gravada para que o aluno tenha maior aproveitamento em casa.

Esta maneira de aprender facilita bastante o desenvolvimento da percepção harmônica,

[18] LIMA, 1996a: 15

melódica e rítmica do aluno, por meio da imitação, e ajuda também a fixar o repertório. Em alguns casos a música pode ser escrita, registra-se a cifra indicando a harmonia, e as baixarias correspondentes são escritas no pentagrama. Nesse caso ambos – aluno e professor – precisam saber ler música. Também é fornecida orientação técnica, mas geralmente métodos formais não são seguidos.

Embora a atividade didática de Dino 7 Cordas tenha se construído fundamentalmente por meio de seu trabalho como instrumentista, há anos (e ainda hoje), ele dá regularmente aulas particulares de violão, seja para iniciantes ou profissionais. Dino deu aulas para inúmeros violonistas que hoje se tornaram profissionais, embora nunca tenha tido interesse em investir no aprimoramento de uma didática.

Meira foi outro grande violonista que por muitos anos tocou com Dino e deu aulas particulares para muitos músicos que vieram a se profissionalizar. Foram alunos dele Baden Powell, Raphael Rabello, João de Aquino, Maurício Carrilho, Paulão 7 Cordas e muitos outros destacados músicos. Maurício Carrilho conta que desenvolveu muito o ouvido, a percepção, o ritmo e a harmonia nas aulas que fez com Meira. Este, depois de terminada a hora de aula mais "formal", tocava várias músicas de estilos diferentes e Maurício tinha que acompanhar, imitando, tirando "de ouvido".

Existe um interesse crescente dos violonistas de formação clássica em aprender a tocar choro, muitas vezes optando pelo violão de sete cordas. Isto aconteceu significativamente com a criação de oficinas de choro, que proliferam desde a década de 1980. Com elas o material escrito, embora ainda seja parco, cresceu consideravelmente. Outro fato que contribuiu para a crescente procura pelo violão de sete foi a utilização de cordas de nylon no instrumento, que tradicionalmente usava encordoamento de aço, ou híbrido. Luiz Otávio Braga foi o responsável por sua introdução no grupo Camerata Carioca, em fins dos anos

1970. Dessa forma, o sete cordas passou a poder ter sonoridade e qualidades de um violão clássico, tornando-se um modelo muito utilizado pelos violonistas atuais.

Aprender a tocar violão de sete cordas sem freqüentar rodas de choro é um meio virtualmente incompleto de adquirir conhecimento do instrumento e sua linguagem. Muitas nuances deste universo musical só são capturadas no ambiente informal das rodas de choro. A comunicação entre os músicos é tão efetiva nessas rodas que muitas vezes é possível que todos improvisem juntos, por exemplo, uma mesma convenção rítmica, sem que esta tenha sido ensaiada ou estipulada verbalmente. As levadas executadas pelo violão têm sempre variações sutis de acordo com as inúmeras variações melódicas feitas pelo solista, modificando-se também de acordo com a palhetada do cavaco e o ritmo do pandeiro. Existe uma interatividade permanente entre os executantes, a interpretação da música vai se moldando de acordo com as idéias que vão surgindo, sendo praticamente impossível uma composição ser tocada duas vezes de uma mesma maneira.

Tudo isso faz do choro – entendido não só em sua acepção de gênero, mas principalmente na de "maneira de tocar" – uma expressão musical especialmente dinâmica e criativa, sempre em movimento, o que torna ainda maior o desafio de conhecer e dominar tão rica linguagem.

## 4. ESTUDO DE CASO: O SETE-CORDAS VALTER SILVA

Valter de Paula e Silva, conhecido como Valter Silva, atua profissionalmente como violonista de sete cordas desde 1959, quando foi contratado para tocar na rádio Mayrink Veiga. Nascido em 2 de maio de 1940, no bairro de Campo Grande, zona oeste do Rio de Janeiro, Valter é um destacado sete-cordas com mais de quatro décadas de atividade, tendo acompanhando regularmente cantores e instrumentistas, notadamente na área do samba e do choro, tais como Altamiro Carrilho, Elizete Cardoso, Sílvio Caldas, Beth Carvalho, Dona Ivone Lara, Déo Rian, Zé da Velha, Silvério Pontes, Monarco, Candeia, Jair Rodrigues, Zé Menezes, Niquinho do Bandolim, Luiz Ayrão, Evaldo Braga, Zezé Motta, entre inúmeros outros.

Valter Silva domina todos os fundamentos de um sete-cordas típico. Sua técnica, ouvido harmônico, instrumento, linguagem, maneira de improvisar, entre outras coisas, condizem com a maneira de ser de um verdadeiro chorão.

A começar pela postura e pela maneira de empunhar o violão: quando toca, Valter senta normalmente com pernas abertas e ambos os pés apoiados paralelamente; o braço direito apoiado (do ombro ao antebraço) na lateral superior convexa do violão, que por sua vez fica apoiado pela parte lateral inferior convexa em sua perna direita. O braço do violão forma um ângulo de pouco menor que 45 graus com o chão, proporcionando assim um maior conforto à digitação da mão esquerda e ajudando-o a ter uma execução fluente em frases rápidas com difícil digitação (com esta postura o posicionamento da mão esquerda fica mais próxima ao utilizado pelos violonistas que seguem a escola clássica, onde o braço do violão forma um ângulo de mais ou menos 40 graus com o chão). Esta postura é muito semelhante à de Dino 7 cordas e à da maioria dos sete-cordas típicos.

Sua técnica de mão direita é incomum, levando-se em conta os padrões do violão clássico. Com os dedos indicador, médio e anelar ele cria os ritmos da levada, quase sempre utilizando todos ao mesmo tempo, ou só o indicador junto ao dedo médio; as baixarias são feitas pelo polegar, às vezes utilizando o dedo indicador para ajudar com as baixarias executadas nas cordas mais agudas. Embora Valter seja conhecido, entre outras qualidades, por sua facilidade de executar baixarias com bastante velocidade e tenha um polegar muito ágil, ele é incapaz de tocar um solo rápido usando os dedos indicador e médio alternados; este fato demonstra uma grande distância entre sua técnica e a técnica do violão clássico, em que esta combinação de dedos é muito utilizada, principalmente na execução de frases rápidas.

A utilização da dedeira de metal no polegar da mão direita aumenta o volume das baixarias e torna seu timbre mais metálico, ajudando o violonista a destacar suas frases em meio a outros instrumentos. Valter adquire suas dedeiras com um artesão paulista, conhecido como Marquinhos, e as deixa espalhadas por sua casa, guardadas na capa do violão, no carro, para nunca deixar de ter pelo menos uma à mão. Valter salienta que a dedeira faz muita falta para quem está habituado a usá-la.

Outro artifício utilizado por Valter que ajuda na projeção do som é a utilização do apoio do polegar, que, com a dedeira, apóia-se na corda imediatamente abaixo da corda tocada. Ele normalmente utiliza o polegar de cima para baixo como a maioria dos sete-cordas, mas em raros casos ele usa o movimento assemelhado a de uma palheta, para baixo e para cima; para isto segura a ponteira da dedeira como geralmente se segura uma palheta.

Seu único violão de sete cordas que hoje possui e que utiliza profissionalmente é um Do Souto, feito sob encomenda (como o violão de Dino 7 Cordas) em 1987. Este violão já passou por várias reformas e tem os trastes boleados (ligeiramente arqueados como os de alguns bandolins). As cordas ele usa as de aço, “modelo Dino” – encordoamento assim chamado por ter sido adaptado e consagrado pelo veterano sete-cordas: duas cordas mais

agudas de nylon e as outras cinco de aço. Sua sonoridade nas mãos de Valter lembra a de Dino e a de Raphael Rabello (como acompanhador), um som bem metálico e estalado. As notas, por serem tocadas com muita força, às vezes trastejam, produzindo uma certa "sujeira" que é própria do estilo tradicional do sete cordas.

Luiz Otávio Braga, a esse respeito, comenta:

> "...Quando toco o Choro à tradicional, prefiro o típico [referindo-se ao violão de sete cordas de aço]: é outro instrumento; a natureza dos seus graves, a ausência de qualidade solista nas primas, a necessidade da dedeira, implicam uma maneira particular de tocar, de timbrar, de frasear. Ata-se diretamente à tradição das bandas de música, à linhagem do bombardino, do oficleide ou da tuba, seus velhos antecessores. Tem personalidade, pois, muito característica no timbre de seus registros médio e grave."[19]

Outro detalhe a ser observado diz respeito à sonoridade da amplificação elétrica do instrumento, necessária hoje em dia na maioria das apresentações. O uso de um microfone comum externo funciona bem para um concerto de violão solo, mas normalmente não é muito prático para a amplificação de um violão em um regional, ou formação instrumental de maior peso. A maioria dos sete-cordas prefere hoje instalar em seu violão algum sistema de captação. Valter utiliza um microfone de contato instalado internamente por um luthier.

Definido por Luiz Otávio Braga como um violão "saliente", "moleque", Valter tem grande facilidade em criar nos acompanhamentos, sendo difícil vê-lo acompanhar duas vezes da mesma maneira uma mesma parte de uma música. Contudo, ele conserva um grande repertório de frases tradicionais, sentindo-se à vontade para acompanhar um chorão da antiga ou um seresteiro, embora também confesse influências como as do rock ou do boogie-woogie:

> "Eu gosto de fazer uns negócios diferentes, apesar de que meu irmão [o músico Valdir Silva] não gosta muito não, ele gosta daquele violonista comum, que chega e faz aquelas escalas [toca exemplificando]. Eu já sou diferente

[19] BRAGA, 2002: 3

> [toca agora criando bastante, com frases nem sempre lineares e com cromatismo; acaba com uma frase que lembra o padrão melódico do rock]. É... eu invento muito. Aí eu faço esses lances assim e a gente fica um tempão, eu e Netinho do pandeiro, é assim meio boogie-woogie[20] Boogie-woogie é do meu tempo."[21]

As frases criadas por Valter Silva, embora calcadas no padrão divulgado por Dino, são originais. Seu fraseado é marcado pelo "suingue", pois ele brinca muito com os padrões rítmicos, muitas vezes dialogando com o pandeiro, o cavaco ou outros instrumentos. É comum ouvi-lo criando frases em três dentro de um compasso binário; utilizando quiálteras de três e muitas vezes de seis; dividindo a unidade rítmica em oito (normalmente fracionando uma semínima em oito fusas) e com isso criando uma seqüência de notas muito rápida. Ele utiliza muito pedais em oitava para brincar com o ritmo, fazendo frases de efeito em apenas uma nota alternada em duas oitavas. O cromatismo é outro artifício bastante usado por Valter, muitas vezes para ligar duas notas e outras que nos dão a sensação de frases "tortas", por conterem notas fora da escala e não seguirem o padrão da linguagem tradicional das baixarias.

## 4.1 – APRENDENDO A TOCAR

Quando criança, Valter assistia às rodas de choro promovidas por seu pai em sua própria casa, no bairro carioca de Campo Grande. Foi o pai quem lhe ensinou os primeiros acordes, quando tinha oito anos de idade. Segundo Valter, seu pai o colocava junto a seu irmão gêmeo Valdir (mais tarde também violonista profissional) sentados em cima de uma mesa para escutar os músicos (entre eles, Jacob do Bandolim, que também freqüentava sua casa) para assim aprenderem a tocar violão. Seu avô italiano que morava em São Paulo

---

[20] Boogie-woogie é um gênero predominantemente instrumental, desenvolvido por negros norte-americanos na primeira metade do século XX, derivado do blues e antecessor do rock and roll. Em compasso 12/8, tem o piano como principal solista, fazendo largo uso de escalas pentatônicas.

[21] V. Apêndice 1, pp. 67-68.

construía violões e bandolins e trazia-os para mostrar a seu pai. Cercados por um ambiente de muita música, Valter e todos seus irmãos tocavam pelo menos um instrumento. É ele quem lembra:

> "Eu aprendi levando cascudo. Meu pai passava uns lances para a gente, a gente não aprendia e ele dava cascudo na gente, chamava a gente de burro: "Você é um burro, não vai aprender nunca!" Depois que ele morreu, foi a vez de meu irmão mais velho ensinar a gente, também na base do cascudo."[22]

Anna Paes de Carvalho comenta o aprendizado informal entre os antigos músicos de choro:

> "O desenvolvimento da escola de choro se deu a partir da tradição oral. Muitos violonistas não tinham o conhecimento de teoria musical. As músicas eram aprendidas 'de ouvido', e transmitidas da mesma maneira. Esta atitude permitiu que o músico de choro desenvolvesse outra forma de elaboração da memória musical, melódica, harmônica, e rítmica, e principalmente da criatividade, na medida em que não havia compromisso em tocar exatamente o que estava escrito na partitura."[23]

O processo de aprendizado de Valter Silva nada mais é que o dos antigos violonistas chorões, estando baseado na tradição oral. Valter praticamente não teve aulas formais, não sabe ler nem escrever música e sabe um pouco da leitura de cifra; quase tudo que sabe provém do contato informal com músicos, nutrindo-se da música que ouve desde sua infância. Ele desenvolveu técnica e linguagem do violão de sete cordas de maneira totalmente autodidata.

Em sua família todos tinham grande ligação com a música, o que é muito comum entre músicos de sua escola e geração. O desenvolvimento da linguagem musical propiciaria relações familiares e sociais mais coesas, o fato de aprender a tocar poderia significar para Valter uma nova maneira de se comunicar. Seu pai, querendo familiarizá-lo com o choro,

---

[22] V. Apêndice 1, pp. 55-56.
[23] CARVALHO, 1998: 3-4

colocava-o sentado, ainda menino, para escutar os músicos que tocavam nas rodas de choro realizadas em sua casa. Foi ele também quem ensinou Valter a montar os primeiros acordes no violão. Seu irmão mais velho Aldair foi responsável pela continuidade dada aos ensinamentos do pai, que aconteciam da seguinte maneira: eles tocavam para Valter e ele tinha que aprender vendo e ouvindo, e depois reproduzia ou tentava reproduzir.

Este contato desde cedo com o choro e com os chorões foi fundamental para que ele se expresse hoje de forma tão natural ao tocar um choro, podendo hoje se arriscar a criar e improvisar baixarias, usando as influências assimiladas de outros gêneros, como o rock, sem descaracterizar a linguagem do choro.

A intimidade com a linguagem de um gênero se adquire por meio da exposição à prática e da audição musical, como confirma Maura Penna:

> "A competência artística depende do ambiente sócio-cultural em que se vive, uma vez que depende das possibilidades de contato com as obras artísticas. Este contato continuado – esta 'freqüentação' – vai construindo gradativamente a familiarização, vai formando, lentamente e de modo imperceptível, os referenciais necessários para a compreensão do código, para a apreensão das linguagens artísticas."[24]

Valter conta que aprendeu muita coisa sozinho, escutando e tocando junto com as gravações, o que ajudou muito a desenvolver seu ouvido e sua fluência dentro do estilo. Este é um recurso que os antigos chorões das primeiras gerações não tinham. Assim, ele assimilou muito do estilo de Dino, mesmo sem ter contato pessoal próximo com ele. Outro violonista com quem Valter diz ter aprendido muito pelas gravações foi Raphael Rabello, que por sua vez chegou a estudar com ele.

> "Eu procuro estar sempre atualizado, procurando umas coisas mais atuais, tocando tipo o Raphael [Rabello], que era meu ídolo. O Raphael era um super músico. Ele também estudou um pouquinho comigo, foi meu aluno.

[24] PENNA, 1995: 15-16

> Meu aluno, não, eu passei alguma coisa para ele. Ele sabia muita coisa, depois eu fui pegando dele sem ele saber. Foi só no disco".[25]

Para aperfeiçoar sua técnica, Valter tinha o costume de tocar olhando-se em frente a um espelho, o que o ajudou a eliminar muitos defeitos de postura e de digitação e, ainda, a desenvolver sua sonoridade. Esta era uma maneira de suprir a carência de instruções técnicas, pois ele não teve sequer uma aula formal do instrumento. Isto contraria frontalmente os princípios da escola clássica de violão, em que normalmente são ensinados rudimentos de técnica logo nas primeiras aulas.

Anna Paes de Carvalho demonstra a necessidade de se aprender a prática antes da teoria citando um texto de Villa-Lobos:

> "Antes do aluno ser atrapalhado com regras, deve familiarizar-se com os sons. Deve-se ensinar-lhe a conhecer os sons, a ouvi-los, a apreciar suas cores e individualidades; eduque-se-lhe o ouvido a passar de um tom a outro, a esperar que certos sons sigam-se a outros, a combinar sons entre si. Permita-se-lhe aprender a melodia, a sentir a harmonia, não em função de regras, mas pelo som no seu próprio ouvido. Então mais tarde, ensinem-se-lhe as regras quando se fizerem necessárias. O preparo profissional, naturalmente, fará sentir sua necessidade."[26]

Certa vez, Valter quis estudar teoria musical com um professor, também flautista, mas a tentativa não durou mais do que um ou dois encontros. O violonista ficava nervoso e desistia. É interessante saber que ele é ciente de que as limitações que tem atrapalham um pouco sua carreira profissional. Valter conta que já perdeu trabalhos por não saber ler, mas, por outro lado, orgulha-se de qualidades como ouvido harmônico extremamente apurado, habilidade ao instrumento e fluência de improvisação.

---

[25] V. Apêndice 1, p. 58.
[26] Apud CARVALHO, 1998: 10

# 5. CONCLUSÃO

Para estabelecer algumas conclusões, é importante sublinhar, num primeiro momento, que o violão de sete cordas, tal como o conhecemos, é um instrumento de alma brasileira. Embora tenha origem presumidamente européia (mais precisamente mediterrânea ou árabe, se formos levar em conta o violão e suas genealogias), foi no Brasil – ou melhor, no Rio de Janeiro – que este violão "com uma corda a mais" ganhou uso próprio no início do século XX, desenvolvendo linguagem característica aplicada a gêneros musicais específicos, como o choro.

Conhecer sua história e seu uso é essencial para que se tenha noção sólida de sua importância e domínio pleno de sua linguagem e de sua técnica. O violão de sete cordas desempenha funções marcantes em sua concepção tradicional de uso na música brasileira. É muito importante que hoje, quando as novas gerações já começam a se distanciar desse padrão tradicional, o violonista possa ter uma visão ampla, nítida e consciente da linguagem das baixarias, bem como das sutis diferenças de execução em cada gênero musical. Deste modo, poderá tocar com coerência, sem descaracterizar o próprio gênero musical, por um lado, e sem prejuízo de sua própria criatividade, por outro.

Assim, procuramos ter como foco principal do presente estudo a questão do aprendizado do sete cordas, que apenas nos últimos anos vem se tornando mais sistemático. Não procuramos aqui exercer juízo de valor ao comparar métodos formais e informais de ensino-aprendizagem em música. Tentamos compreendê-los, sim, em função das especificidades das linguagens musicais a que estes métodos se aplicam. Deste modo, ao lembrarmos que o violão de sete está passando por um relativo processo de formalização de seu ensino, com o aparecimento de estudos acadêmicos e material didático sobre o instrumento, queremos lembrar também que isto acontece em função de modificações em

todo um conjunto de fatores – que vão desde a formação de instrumentistas, com o crescente acesso ao aprendizado formal, até a reciclagem dos gêneros musicais a que se aplica o sete cordas. Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades – e, assim, ganham-se qualidades e perdem-se outras.

Mesmo com este movimento crescente de formalização de seu ensino, entretanto, ainda hoje o aprendizado do violão de sete cordas acontece principalmente de maneira não-formal, desde os seus primeiros passos. O caráter deste aprendizado, que engloba técnica e linguagem, é eminentemente prático, desenvolvendo-se no diálogo com os outros instrumentos, o que faz com que sua linguagem se desenvolva de maneira criativa e dinâmica, e faz também com que os violonistas desenvolvam sua técnica de uma maneira pessoal, muitas vezes moldada de acordo com as suas necessidades profissionais. Essa maneira de se aprender faz com que cada violonista apresente diferentes qualidades e carregue bagagens musicais bastante diversas.

Vimos, por outro lado, que a complexidade musical dos gêneros a que está ligado o sete cordas – o choro em especial – exige um bom preparo técnico do violonista. Mas o fato de a técnica em muitos casos ser desenvolvida sem o apoio de uma didática bem estruturada faz com que o executante perca os caminhos mais rápidos e seguros de dominá-la. O próprio Valter Silva possui uma agilidade fora do comum usando o polegar para executar as baixarias, mas não tem agilidade solando com o indicador e anelar, qualidade presente em qualquer violonista dedicado à técnica e ao repertório clássicos.

Ainda hoje aprende-se muito ao freqüentar rodas de choro; tocar em conjunto, experimentar, criar cumplicidade com os outros músicos, acompanhar músicas que se está escutando pela primeira vez, tudo isso sempre fez parte do aprendizado do músico de choro, e continua a ser uma experiência enriquecedora e insubstituível.

É o exemplo de Valter Silva, violonista de sete cordas que desde criança teve grande envolvimento com a prática de gêneros musicais como o choro e o samba, aprendeu e continua reciclando seu aprendizado de maneira informal, do mesmo modo que a maioria dos colegas de instrumento de sua geração. Ele, embora não tenha estudado teoria musical e nem saiba ler ou escrever música, toca e improvisa de maneira criativa e coerente, é um músico brilhante que domina plenamente os fundamentos do violão de sete cordas, tocando de acordo com os estilos a que se propõe. Mesmo assim, algumas limitações de sua formação, como o fato de não saber ler nem escrever música, às vezes tornam-se obstáculos em sua atuação profissional. Músicos como ele, que se dedicaram ao samba e ao choro e não tiveram formação acadêmica, têm uma enorme e nem sempre reconhecida importância. Isto vem ressaltar a importância do processo de aprendizado não formal, que não deve ser simplesmente considerado “primitivo” ou “menor”.

É muito importante que as escolas e universidades estejam abertas para receber estes grandes músicos que fazem parte da história de nossa cultura, para que os alunos sejam estimulados através do contato direto com eles. Eventuais aulas formais de violão de sete cordas, em nossa opinião, deveriam dar ênfase aos estilos desenvolvidos no Brasil e em detalhes técnicos que fazem parte da real prática do instrumento, como o uso da dedeira de metal no polegar direito, a postura dos violonistas de regional, entre outros elementos. A experiência musical direta, como a participação em uma roda de choro, é uma parte fundamental do processo de aprendizado, pois é principalmente neste ambiente que o desenvolvimento da expressão e da criatividade musical é adquirido, entre inúmeras outras qualidades.

O levantamento de material sobre a linguagem do violão de sete cordas aqui empreendido, em especial as transcrições contidas no apêndice, pretendem, numa medida singela, ajudar a suprir uma grande lacuna existente no registro de nossa cultura musical, que

apenas agora começa a ser preenchida, graças ao esforço pioneiro de alguns autores – como Luiz Otávio Braga, Márcia Taborda, Josimar Carneiro, Luís Filipe de Lima e Maurício Carrilho. Sem que este tipo de registro possa substituir a experiência do aprendizado não-formal (mas, antes, possa complementá-lo), queremos afirmar a importância da adequada notação em partitura da fraseologia do violão de sete cordas, tornando acessível a um maior número de violonistas essa rica e virtualmente inexplorada linguagem do violão brasileiro, no âmbito da academia.

Esperamos estar contribuindo com a presente monografia para a maior compreensão de processos informais de aprendizagem musical aplicados à música brasileira, especialmente no que diz respeito à arte do violão de sete cordas. Nossa esperança maior é a de poder incentivar, com este trabalho, a realização de outros estudos mais aprofundados sobre o tema.

# 6. BIBLIOGRAFIA

ARLINDO CACHIMBO. Depoimento prestado a Luiz Otávio Braga. Inédito. Rio de Janeiro, 1999.

BECKER, José Paulo Thaumaturgo. *O acompanhamento do violão de 6 cordas no choro a partir de sua visão no conjunto Época de Ouro.* Dissertação de mestrado. Rio de Janeiro: UFRJ, Escola de Música, 1996.

BERTAGLIA, Marco Antônio. *O violão de sete cordas.* São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura de SP, 1999.

BRAGA, Luiz Otávio. *Anotações de curso.* Primeiro semestre de 2002.

______. *O violão de sete cordas: teoria e prática.* Rio de Janeiro: Lumiar, 2002.

CARNEIRO, Josimar. *Baixaria: análise de um elemento característico do choro, observado na performance do violão de sete cordas.* Rio de Janeiro: UNI-RIO, 2001.

CARVALHO, Anna Paes de. *O violão na escola do choro.* Monografia. Rio de Janeiro: UNI-RIO, 1998.

CAZES, Henrique. *Choro: do quintal ao municipal.* São Paulo: Editora 34, 1998. (2ª ed.)

DINIZ, André. *Joaquim Callado, o pai dos chorões.* Rio de Janeiro: s. ed., 2002

LIMA, Luís Filipe de. "O violão de sete cordas." *Roda de Choro.* Rio de Janeiro, nº 2, março/abril de 1996.

______. "Choro: aprenda você mesmo." *Roda de Choro*, nº 4, julho/agosto de 1996.

______. *Uma aula sobre o violão de sete cordas por Luís Filipe de Lima.* Agenda do Samba e Choro (http://www.samba-choro.com.br/noticias/arquivo/2087), novembro de 2000.

______. *Comunicação intercultural: o choro, expressão musical brasileira.* Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: UFRJ, Escola de Comunicação, 2001.

______. *Anotações de curso livre.* Segundo semestre de 2002.

PINTO, Bernardo de Souza Dantas M. *O violão no acompanhamento do samba.* Monografia. Rio de Janeiro: UNI-RIO, 2001.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro.* Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2001.

SANTOS, Regina Márcia Simão. *Aprendizagem musical não-formal em grupos culturais diversos.* In Kater, Carlos (ed.) Cadernos de Estudo: Educação musical nº 2/3. São Paulo: Atravez, Ass. Artístico-Cultural - UFMG, 1991.

SILVA, Marília Trindade Barbosa da e OLIVEIRA Filho, Arthur Loureiro de. *Filho de Ogum Bexiguento*. Rio de Janeiro: Funarte, 1979.

SODRÉ (org.). *Escola do violão baseada na técnica de Tarrega.* São Paulo: Casa Del Vecchio, s.d.

TABORDA, Márcia Ermelindo. *Dino 7 Cordas e o acompanhamento de violão na música popular brasileira*. Dissertação de mestrado. Rio de Janeiro: UFRJ, Escola de Música, 1995

TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música popular: da modinha à lambada*. São Paulo: Art Editora, 1991. (6ª ed. rev. e aum.)

APÊNDICE 1

ENTREVISTA COM O VIOLONISTA VALTER SILVA (23 de agosto de 2002)

**Qual seu primeiro contato com o violão?**

Foi em casa mesmo, com meu pai, quando eu tinha oito anos de idade. Eu estou com 62 e vou fazer 63. Meu pai fazia uma roda de choro lá em Campo Grande [zona oeste carioca], onde eu nasci, e tinha uns músicos famosos, até Jacob do Bandolim freqüentou nossa casa. Aí ele botava a gente lá, eu e meu irmão gêmeo Valdir [que mais tarde também se tornou sete-cordas profissional, interrompendo sua carreira nos anos 80 por causa de um acidente], a gente ficava em volta da mesa e meu pai colocava meu irmão e eu sentados, pequenininhos, em cima da mesa, e tinha que aprender a tocar violão, né... Aí eu me apaixonei por esse negócio de choro. Pra mim é a primeira música do mundo. Depois eu aprendi com meu outro irmão que morreu, o Aldair, tinha um irmão que tocava cavaquinho que era um espetáculo, era o Áldano, e uma irmã que tocava bandolim muito pouquinho, tocava piano, minha família é toda assim. Meu avô era italiano. Ele morava em São Paulo e vinha de lá sempre com bandolins que ele fazia, violões, instrumentos artesanais, ele fazia e trazia para mostrar para meu pai. Eu era pequenininho, sou órfão desde dez anos. Foi bem antes, tudo isso aconteceu bem antes.

**Como você aprendeu?**

Eu aprendi levando cascudo. Meu pai passava uns lances para a gente, a gente não aprendia e ele dava cascudo na gente, chamava a gente de burro: "Você é um burro, não vai

aprender nunca!" Depois que ele morreu, foi a vez de meu irmão mais velho ensinar a gente, também na base do cascudo. Depois que saímos de casa é que nós nos dedicamos mesmo à música. Eu fui tocar na rádio Mayrink Veiga, num programa que tinha todo o dia às seis horas da manhã, o Caçula que me colocou lá. Era patrocinado por uma loja de roupas que tinha há muitos anos. Foi em 1959, meu primeiro trabalho profissional. Depois, a gente ainda morando em Campo Grande, um bandolinista chamado Niquinho, naquela época só tinha três bandolinistas no Rio de Janeiro, era Jacob do Bandolim, Niquinho e um que foi para São Paulo, que morreu. O pandeirista do Niquinho foi lá em Campo Grande pra buscar eu e Valdir para tocar com ele. Aí Valdir passou a tocar seis cordas, ele tocava cavaquinho, e eu sempre toquei violão de sete cordas. Aí montamos um grupo, gravamos dois discos – dois LPs – e tocávamos na rádio Vera Cruz. Todo sábado a gente tinha um programa na Rádio Vera Cruz. Programa de choro, muito bom. Dali pra diante fomos trabalhando, com Altamiro Carrilho, com Déo Rian, e cantores também, Sílvio Caldas, Elizete Cardoso, fizemos muitos shows com eles.

Meu irmão Valdir acabou tocando muito tempo com o Abel Ferreira. Naquela época tocava ele, o Zé da Velha, tocava também o Arlindo Cachimbo, grande violonista que morreu há pouco tempo. Nessa altura, já era eu pra um lado e meu irmão pra outro. Foi quando ele resolveu tocar sete cordas, começou a gravar com sete cordas, meu irmão sempre foi muito bom de gravação. De roda de choro ele não era lá essas coisas, não, mas de gravação de estúdio, samba, ele mandava ver. Depois eu comecei a tocar com grupo de samba, toquei com o grupo Nosso Samba, com o Fundo de Quintal, dona Ivone Lara, mas aí eu já estava no meio. Tinha pouco violonista sete cordas naquela época, hoje em dia tem um monte, mas o tradicional mesmo eles estão esquecendo, estão deixando de mão não sei por quê . O estilo de violão de regional mesmo, o tradicional, é que é o mais bonito. Eles estão modificando muito o choro.

**Qual a diferença do sete cordas moderno para o tradicional?**

A diferença é que o violão tradicional é mais melodioso, baixaria com harmonia, harmonia perfeita, baixaria perfeita. Esse outro, o moderno, tem harmonias totalmente sofisticadas, baixarias sofisticadas, eles estão fazendo um negócio de "progressismo", porque choro não tem esse negócio de progresso não, choro é choro que nem Pixinguinha tocava. Pixinguinha, João da Baiana, Benedito Lacerda. Aquele é o verdadeiro, os outros são tudo enganação. Eu acredito que pode haver uma turma que só goste disso, que o pessoal chorão mesmo está acabando, o que tem agora atualmente é enganador chorão [risos]. Mas eles acham que estão bem, num caminho bom, querem modernizar o choro, eu nunca vi isso. Choro não pode ser moderno, é igual ao jazz, cadê o jazz moderno?, jazz é antigo. Quem toca mesmo são aqueles caras da antiga, que tocam verdadeiro.

**Você chegou a ter aula com alguém?**

Eu nunca tive aula, não. Meu negócio foi só... aprendi por mim mesmo.

**Aprendeu vendo?**

Ouvindo, aprendi muito ouvindo. Meu irmão até estudou. Estudou cifra com o falecido Meira [violonista que foi professor de Baden Powell, João de Aquino e Maurício Carrilho, entre outros; fazia dupla com Dino 7 Cordas nos regionais de Benedito Lacerda e Canhoto, dos anos 30 aos 70]. Eu nunca estudei cifra. A cifra que eu sei é por minha conta mesmo, muito pouco, mas que dá para enganar. Eu não estudei nada, é sangue mesmo.

**E os primeiros acordes?**

Isso eu aprendi com o meu pai. Eu comecei a me desenvolver mesmo ouvindo Jacob do Bandolim, Waldir Azevedo, Altamiro Carrilho, então naquela época a gente tocava junto com o disco. Aprendia ouvindo o disco, e agora com fone de ouvido fica mais fácil [risos]. É o que eu falo para todo mundo, quem quer aprender violão e pegar um estilo é melhor fazer assim. Na base da técnica, da prática. É só pegar um CD, colocar no aparelho, pôr o fone e sair tocando junto, o camarada automaticamente assimila. E vai desenvolvendo. Vai pegando o estilo e vai desenvolvendo a técnica. Eu aprendi assim, eu e Valdir aprendemos assim, tocando junto com o disco. Eu procuro estar sempre atualizado, procurando umas coisas mais atuais, tocando tipo o Raphael [Rabello], que era meu ídolo. O Raphael era um super músico. Ele também estudou um pouquinho comigo, foi meu aluno. Meu aluno, não, eu passei alguma coisa para ele. Ele sabia muita coisa, depois eu fui pegando dele sem ele saber. Foi só no disco. Eu adoro o Raphael. Pra mim o Dino também foi um espetáculo.

**Você aprendeu muito com o Dino?**

Não. Não aprendi muito com o Dino não porque quando eu comecei a tocar era a época do Dino também. Então eu aprendi ouvindo mesmo. Eu não conheço bem o Dino, não tenho intimidade com ele.

**Mas conhece bem o que ele gravou?**

Conheço bem a história dele, os discos dele eu conheço bem, muita coisa no violão que eu sei eu agradeço a ele, não estudei com ele mas procurei assimilar o seu estilo.

**Você ainda guarda os discos de suas primeiras gravações?**

Eu não tenho todos não porque eu andei emprestando. Isso é um problema sério. Eu tinha o do Candeia, agora consegui uma fita. Gravei com muita gente: com o Candeia, com o Monarco, gravei com a dona Ivone [Lara], gravei com o Altamiro... Gravamos com o Altamiro um long-play, era "Carinhoso" o nome do disco, porque naquela época estava passando uma novela na TV Globo chamada assim, mas não tem o nome do Altamiro, não tem o meu nome, nem o do Valdir, nem o de ninguém. É só o título, aquilo ali foi pra prateleira, só para constar no catálogo. Mas muito bom esse LP. O meu irmão tem o disco lá. Eu não tenho, porque... não sei que fim levou.

**Como você aprendeu a técnica do violão?**

A técnica é o seguinte, eu tocava muito de frente pro espelho. Isso elimina uma porção de defeitos. Pega uma técnica boa, aprende a tirar um som melhor, porque em matéria de som essa rapaziada aí está tirando um som feio. Com o espelho a gente aprende a gesticular, confere a imagem da gente, essas coisas todas.

**Você faz algum exercício de técnica?**

Eu faço alguma coisa. Tem hora que eu pego o violão sozinho, começo a fazer baixaria direto, vou tocando fazendo baixaria, fazendo uns troços, erra, volta...mas é bom você fazer um escala. Eu pego o violão e fico "dugudugudu" [imitando o som de seqüências de notas] direto, até a hora que cansar. É um aquecimento. Toda vez que for tocar tem que fazer isso.

**Fale um pouco sobre "acompanhar de ouvido".**

Acompanhar de ouvido é uma coisa que no início complica muito, mas depois você vai descobrindo que as músicas tem um caminho, uma lógica que tem que ser seguida. Não é que nem aqueles pagodes que tem aí em que o cavaquinho vai pra um lado, o cantor vai pra outro, esses pagodes bregas que tem aí são todos assim. Nego compõe de qualquer maneira, mas não pode, aquilo tem uma linha, então você tem que seguir uma regra, se você pegar uma música que não tem, tem que escrever. Mas a gente aprende assim, porque antigamente todo mundo fazia uma música com encadeamento. Tem que ter encadeamento, se não tiver encadeamento sai uma música sem lógica, e é o que mais os pagodeiros estão fazendo aí. É horrível, e o Rio de Janeiro está cheio disso, uma pena. Em cada esquina a gente encontra um pagodeiro, eles pegam o cavaquinho, fazem um dó maior, um ré menor, um si bemol e acham que tocam pra caramba.

**Como você se guia para harmonizar à primeira vista?**

Eu pego o tom, depois vou seguindo a linha melódica. A linha melódica normal, natural. Eu creio que a música vai para aquele pedaço, essa música só pode ir pra esse lado, então eu vou. De repente pode não ir, voltar, ir para outro caminho, mas tem uma linha melódica normal pela qual todo mundo se guia. Todos os músicos da velha guarda tocam parecido por causa disso, porque seguem uma linha melódica natural. Tem um caminho, se aquele caminho for quebrado, tiver encruzilhada, tem que começar a tocar tudo de novo, ou então é melhor escrever. Todas as músicas têm um segmento normal. Que nem as músicas da dona Ivone, que são lindas, e é tudo normal, não sai nada da linha melódica natural.

**Existe algum macete para harmonizar à primeira vista?**

Macete não tem não. Quando a gente pega uma música inédita a gente vai com medo. Agora, tem umas pessoas aí que fazem umas músicas inéditas de qualquer maneira e pensam que estão derrubando o músico, mas não é não, é porque a música é que está com defeito.

**Você toca algum outro instrumento?**

Eu comecei tocando bandolim. Toco cavaco, mas só pra mim

**Sabe "ler mão de cavaco" (reconhecer a harmonização do cavaquinho pela mão esquerda do instrumentista)?**

Sei., isso ajuda muito. Se bem que eu toque cavaco só pra enganar mesmo, como eu já falei. Eu tenho tudo, cavaquinho, violão, bandolim, e treino em casa. Às vezes não treino muito, não, porque solar no cavaquinho ou no bandolim sem acompanhamento fica meio pesado. O violão é o rei dos instrumentos. O violão não tem fim. O cara estuda, estuda, aí aprende muito, daqui a pouco vem um cara aí e já sabe mais que você, um cara mais novo já estudou muito, já fez tudo. Que nem o Raphael, ele foi um cara que quando chegou arrebentou a boca do balão. Tem músicos aí que tocam violão há quarenta, cinqüenta anos e não evoluem, não saem daquilo. Tem uma porção.

**Como você ensina?**

O meu meio de ensinar... Bem, eu faço as minhas baixarias e as pessoas dizem que eu tenho um jeito de tocar diferente, inclusive o rapaz do bandolim lá de Niterói, o Ronaldo [solista do Conjunto Época de Ouro e do Trio Madeira Brasil] falou que o meu violão é melódico, carinhoso, um violão. O Luiz Otávio [Braga, sete cordas da Camerata Carioca, professor da Uni-Rio] disse que eu sou um violão saliente, violão moleque, mas isso aí pra mim é bom. Pixinguinha falou pra mim: "Você toca direitinho". O Pixinguinha dizer pra mim que eu toco direitinho...

**Você tocou com ele?**

Não, eu toquei pra ele num barzinho onde ele ia, na Travessa do Ouvidor. Naquela época eu tocava e cantava, não dava fazer muita firula não, era mais harmonia mesmo. Eu ia esquecendo, eu também cantei, eu cantava no Trio Nagô em 1980, 1982. Éramos eu e o Geraldo Lopes, amigo nosso que tocava cavaco. No Trio Nagô eu pulei de vez para o sete cordas.

**E seresta?**

Seresta eu adoro. Quando eu pego um cantor tipo Paulo Marquês, ou o Epaminondas, que era do Trio Nagô antigo, quando eu pego uns cantores assim da velha guarda que sabem cantar uma seresta, aí eu deito e rolo, porque eu conheço muito esse repertório. Tenho um livro de seresta, um não, tenho uns três livros de seresta e adoro esse tipo de música. Valsa, por exemplo, chego a me arrepiar quando alguém canta uma valsa pra eu tocar. Adoro tocar valsa. E é difícil acompanhar valsa pra quem vem do choro, valsa é música lenta, a adrenalina do músico está lá em cima, de repente o cantor avisa que vai cantar uma valsa... Aí tem que

cair tudinho, tem que segurar a adrenalina toda senão corre, se perde, faz o baixo na divisão errada. Eu já estou bem treinado, aprendi a tocar valsa com um violonista de sete cordas que pra mim foi o melhor acompanhador de valsa, chamado Jorge Charuto. Tocava na rádio Mauá e era violonista do conjunto do Pernambuco do Pandeiro, que hoje vive em Brasília. E Arlindo Cachimbo também. Um é Charuto, e outro, Cachimbo... [risos]

**Quais foram suas maiores influências?**

A maior influência de violão pra mim foi Arlindo Cachimbo. Eu me liguei muito no Arlindo porque ele era um violonista de primeira. E depois eu me liguei muito no Raphael e eu estou ligado nele até hoje. De vez em quando eu olho para o céu e agradeço por estar com 62 anos e ainda tocando no meio da garotada. E ter o reconhecimento dos violonistas. Por exemplo, o Marcello Gonçalves [sete cordas do Trio Madeira Brasil] é meu fã, ele fala mesmo. E me chama pra eu ir na casa dele para ensinar umas coisas. Eu digo que vou, sim, aí ele tinha que me ensinar teoria, tem que trocar.

**Que instrumento você usa?**

Eu gosto de mandar fazer. Esse violão que eu tenho aqui foi um caso muito engraçado. Um amigo meu quebrou. Nós estávamos tocando numa casa lá em Niterói, aí ele caiu da cadeira junto com a mulher. Os dois bêbados, os donos da casa bêbados, estava todo mundo chapado, eu também. Meu violão estava atrás dele, em pé, no pedestal, eles caíram por cima e meu violão quebrou todinho. Era do Bandolim de Ouro, um violão que eu comprei do Sombrinha, do Fundo de Quintal, um Do Souto. O violão virou farelo. Era um instrumento muito bom. O cara prometeu me dar um Di Giorgio em troca, mas um amigo lembrou que

tinha que ser sete cordas. "Não, mas esse aí pode botar para sete cordas." "Pode não, não vai ficar bom." Então ele mandou fazer esse violão aí [aponta para o instrumento]. Chegamos lá no Bandolim de Ouro: tinham sete violões, mas tudo meio ruim... Um tinha uma escala que não era boa, não era perfeita, outro tinha o braço muito grosso, outro tinha som, mas o acabamento não era bom. Disse que tinha que mandar fazer um violão do meu jeito, e o camarada, que já estava meio na bronca, acabou topando. Isso foi em 1987. Já dei muitas reformas nele. Depois mandei fazer outro violão na Casa Garcia, mas eu caí na asneira de mandar tingir o violão, não é pintar, tingir, eles tem um material aí que muda a cor. Acabou que o violão ficou ruim, tapou os poros do violão. Daí eu vendi. E agora eu mandei fazer um também, o Caçulinha mandou fazer um violão para mim que era muito bom, mas como eu estava apertado, uns problemas pra resolver e tal, eu vendi o violão para pagar umas dívidas, mas agora já está tudo bem, já mandei fazer outro. Um violão só não dá, não.

**E o encordoamento?**

Eu estou usando as D'Addario Cromo. São de aço, só que a primeira e a segunda eu uso náilon. Da terceira até a sétima eu uso D'Addario Cromo. Comprei agora uma sétima corda de náilon, gostei muito do som, ficou legal à beça, apesar de eu ter uma porção de sétimas lá em casa, tenho a Pyramid, que para gravação é um espetáculo. Essa corda D'Addario cromo é um pouco pesada, mas é boa. A sétima corda de náilon funcionou bem, eu gostei. Luiz Otávio que me deu, eu comprei uma e ele me deu outra. Um cara maneiro pra chuchu.

**Captação?**

Eu comprei um captador AKG, o MC quarenta e não sei o quê, coloquei no violão. A gente usa sempre do lado de fora, mas eu mandei instalar logo do lado de dentro, com cabo legal, com *phantom power*, ficou muito bom. Eu estou com vontade agora de comprar agora o tal de Barcus Berry, outro captador muito bom também.

**E dedeira (tipo de plectro usado no polegar da mão direita)?**

Um cara de São Paulo é quem faz para mim, o Marquinhos, um cara muito bom. Uma vez eu fui tocar lá no SESC, eu estava com poucas dedeiras. Resolvi telefonar para ele e ele me encheu a mão de dedeiras, umas doze. Eu tenho dedeira para tudo que é lado, tenho dedeira dentro do carro, em casa, na gaveta, tenho dentro do violão. Uso dedeira de aço. As do Marquinhos parecem um capô de fusca. Ela é grossa aqui na ponta, não a ponta que fere a corda, mas aquela ponta de trás, ela é grossa e dobra até metade do polegar. Encaixa que é uma beleza.

**O que você acha que mudou nos violonistas que estão aprendendo hoje? Mudou o jeito de aprender?**

Acho que o pessoal de hoje em dia está se dedicando muito à teoria, está estudando mais, está se dedicando realmente à música. Antigamente ninguém se dedicava, o Dino veio aprender a ler cifra, que cabeça de nota ele não sabia, ele veio começar a tocar com cifra depois de muitos anos de estrada. Mas naquela época não era comum os acompanhadores de regional conhecerem música. O Meira conhecia, mas era um dos poucos. Todo mundo tocava de ouvido, e os melhores regionais que existiram foram dessa época, com esse tipo de músico. Tinha os Oito Batutas, o regional do Canhoto, o do Pernambuco do Pandeiro, tinha o Darly

Louzada, que era um sete cordas bom pra caramba, tinha o regional do Índio do Cavaquinho, do Irineu, da rádio Mayrink Veiga, era tanto regional, mas tudo montadinho, todo mundo ensaiado, eles ensaiavam mesmo, era uma coisa, acompanhavam Isaurinha Garcia, Emilinha Borba, essa galera toda, era uma perfeição. A teoria, claro, ajuda muito. Mas eles se dedicavam tanto que chegavam à perfeição.

**E a posição do instrumento?**

Eu boto na perna direita. Eu fico com a perna meio aberta, os dois pés no chão.

Que nem o pessoal da antiga. Eu encosto o violão aqui quase no pescoço. Aliás, é na perna esquerda... agora não me lembro mais [abre a caixa e pega o violão]. Eu toco aqui. A base dele fica aqui na perna direita. De vez em quando eu passo pra perna esquerda aqui mas eu não tenho muito prática aqui não, tenho mais prática aqui mesmo [ajeita o violão para a perna direita e começa a tocar]. Por aqui é que eu sei [toca um pouco e afina a sétima corda, que estava bem frouxa]. É a postura do pessoal da antiga. Agora o pessoal moderno toca tipo clássico. Eu não sei tocar assim, minha mão fica meia torta. Eu só boto o violão na perna esquerda mesmo quando canso, para descansar o braço.

**Você desafina a sétima corda sempre?**

É costume, desde muito tempo que eu desafino a sétima. Eu desafino a sétima porque... é vício, mas eu já esqueci ela afinada e não deu problema, não. Esse violão é bem jeitosinho, ele afina bem. Tem um sonzinho bom. E tem outro detalhe, o violão que eu mando fazer, não sei se você já reparou, a escala dele é boleada que nem de bandolim. Dá mais digitação [toca novamente, fazendo baixarias]. Eu dou aula assim, eu passo umas baixarias aí

a pessoa grava, ou então eu pego uma música, um choro, uma coisa que a pessoa ainda não tenha aprendido, e faço o acompanhamento do choro e passo para a fita, boto na fita e o cara tira. Eu não tenho uma didática pra dar aula. Tem gente que tem jeito, não sei... eu não dou aula, eu dou explicação. Eu não sou professor.

**Tem alguns recursos de técnica que você use em especial?**

Ligado. Puxada [toca a melodia do choro Descendo a Serra, de Pixinguinha]. Se for fazer esse negócio no dedo, no polegar, você tem que ter uma agilidade muito grande e o som não sai bonito. Eu uso muito esse dedo também, o indicador [toca o tema da mesma música para mostrar o uso do dedo; mostra também o vibrato que usa na baixaria].

**E a improvisação?**

Improvisação é uma coisa que não tem lógica, vem de dentro, é criação. Tem vezes que sai ótimo e outras vezes que sai péssimo. Improvisação não se escreve.

**Você cria muitas frases?**

É. Eu gosto de fazer uns negócios diferentes, apesar de que meu irmão não gosta muito não, ele gosta daquele violonista comum, que chega e faz aquelas escalas [toca exemplificando]. Eu já sou diferente [toca agora criando bastante, com frases nem sempre lineares e com cromatismo; acaba com uma frase que lembra o padrão melódico do rock]. É...eu invento muito [toca a introdução de *Na Baixa do Sapateiro*, de Ary Barroso, com um motivo que sugere rock]. Aí eu faço esses lances assim e a gente fica um tempão, eu e

Netinho do pandeiro, é assim meio boogie woogie. Boogie woogie é do meu tempo. O pessoal de hoje não conhece isso. Aí depois o Ronaldinho [solista de cavaquinho] entra na música, depois a gente volta de novo nesse lance aí. Domingo vai passar um programa que nós fizemos na rádio MEC que tem essa música, *Na Baixa do Sapateiro*. Tem alguns erros, porque a adrenalina sobe demais, ao vivo, entendeu? Eu sou uma pessoa que não sei tocar e pensar, eu gosto de agitar, sou muito agitado mesmo, eu erro duas e acerto três [risos]. Mas isso aí faz parte [mais risos].

A minha mão é muito pesada. Os violonistas antigos tocavam forte, com muita força, então eu aprendi assim. O Dino metia o cacete. O som do Dino pro som do Raphael é completamente diferente, o Raphael tinha um violão muito bom, não precisava fazer força e tocava suave, tocava com bom gosto danado, e o Dino era um violonista que metia porrada mesmo. Eu meto o cacete no violão, meu irmão reclama pra caramba: "Toca mais baixo!" O filho do Álvaro Carrilho, o Maurício, também diz que eu toco muito forte. Eu digo: não, o estilo do violão de sete cordas é isso, não é alisar o violão não, o negócio é meter o cacete mesmo, tocar para o pessoal ouvir e sentir. É... tocar gemendo mesmo. Até eu gemo quando estou tocando.

Se eu esquecer alguma coisa... a gente tem tanto tempo de praia que acaba esquecendo muita coisa. Um belo dia eu vou pegar um gravador e vou passar tudo pra lá, pra ficar guardado. A hora que eu cantar pra subir fica a gravação. Você não se desfaz dessa gravação não... isso aí é bom pra nós, muito bom.

**Já teve algum contato com o clássico?**

Nunca. Como solista, sou péssimo. Eu gostaria muito de pegar essa dedilhação, isso ajuda muito. As pessoas dizem que eu tenho um polegar elétrico, meu polegar você faz tudo

que um cara faz com os outros dedos – mas eu tenho vontade de aprender a dedilhar. Eu acho legal, o cara dedilhando ele pode solar, e eu não posso solar porque eu não sei dedilhar. O Zé da Velha [trombonista] tem uma dedilhação que é um espetáculo, ele sola bem ao violão. Eu sempre pergunto: "Como é que você, que é trombonista, tem uma dedilhação tão bonita e eu que sou violonista não tenho?" E ele responde: "Isso é uma questão de estudo, depois eu passo pra você." Mas eu tento fazer e não consigo. É mesma coisa que estudar teoria. Eu comecei com o professor Adalton, da flauta, a estudar teoria, não sei se você conheceu, ele já morreu. Adalton tocava flauta no regional, era chorão, e quando eu comecei a aprender com ele logo no início comecei a ficar bolado, a ficar com a cabeça zonza, o meu miolo começou a ficar meio coisa, eu digo: "Adalton, não dá pra mim estudar não." "Dá! Você tem que vir pra cá relaxado, você está muito tenso" – eu ficava muito tenso e desistia. Aprendi alguma coisinha, mas muito pouco, o início mesmo. Primeira ou segunda aula só. Mas está bom, eu estou satisfeito de ter chegado até aqui. Acho que tem muitos violonistas por aí que ainda vão chegar aonde eu cheguei. Se Deus quiser.

# APÊNDICE 2

## DISCOGRAFIA SELECIONADA DE VALTER SILVA

*Só Gafieira!*, Zé da Velha e Silvério Pontes (Kuarup, 1995)

Primeiro dos três discos da dupla (Zé da Velha ao trombone e Silvério Pontes ao trompete e flugelhorn), com produção musical de Humberto Araújo. É fácil notar que todos os instrumentos foram gravados juntos, pela vivacidade do registro. Conta com a dobradinha genial dos irmãos gêmeos Valter (violão de 7 cordas) e Valdir Silva (cavaquinho). Formação instrumental bem enxuta, permitindo que se escute equilibradamente todos os instrumentos. Entre os três discos da dupla, este é o que tem o menor número de músicos convidados, em participações marcantes. Dos três, ainda, é o que oferece mais espaço para o violão de Valter Silva – mesmo porque ele é o único violonista em todos os arranjos. O disco consegue registrar o clima vivo e informal das rodas de choro típicas dos botequins, com um certo sotaque de gafieira que é evocado pela presença do surdo. Valter tem um desempenho solto e criativo, representando o típico sete cordas de aço, vibrante, com acentuado ataque e pegada. Difícil não se emocionar com os improvisos de Valter, especialmente seus solos em "No Rancho Fundo" e "Samba do Grande Amor".

*Tudo Dança*, Zé da Velha e Silvério Pontes (Rob Digital, 1999).

O segundo disco da dupla conta com arranjos mais elaborados, maior número de instrumentos e uma sonoridade mais aveludada. O cavaquinho desta vez é gravado por Márcio Almeida, um cavaco mais seco e discreto, além de extremamente preciso. O pandeiro, por sua vez, apresenta mais variações, agora gravado por Jorginho e Celsinho Silva. O disco é assumidamente um trabalho de estúdio: arranjos mais fechados, com menos possibilidades de improvisação por parte dos acompanhadores, presença permanente de dois violões (arranjos de base assinados pelo violonista Rogério Souza) com o seis cordas obtendo igual ou maior destaque que o violão de sete na mixagem. Em algumas faixas os sopros solistas estão muito acima da base. O sete cordas de Valter, que reveza com Marcello Gonçalves ao longo das faixas, apresenta uma sonoridade menos definida que a do disco anterior, com menos brilho e ataque, mesmo quando aparece sozinho. O disco não possui a força expressiva do primeiro, mas ainda assim registra bons momentos do sete cordas.

*Ele e Eu*, Zé da Velha e Silvério Pontes (independente, 2000).

O terceiro e até então último disco da dupla é mais parecido com o segundo: um disco de estúdio, com arranjos mais sofisticados, porém com mixagem agora mais cuidadosa. Não alcança, contudo, o caráter orgânico e espontâneo do primeiro da série. Arranjos impecáveis de Rogério Souza, que gravou o violão de seis cordas em quase todas as músicas. Mais uma vez conta com muitas participações de músicos convidados, a ponto de apresentar formações instrumentais diferentes a cada faixa. Repertório variado e bem selecionado, com destaque para "Carioquinha", com direito a acompanhamento de naipe de sopros, contracantos no sax

tenor de Humberto Araújo, e com solos inspirados de Ronaldo do Bandolim. O violão de Valter Silva, mesmo não muito favorecido pela mixagem e elaboração dos arranjos, demonstra mais uma vez sua verve.

*Nós no Choro* (independente, 2002)

O trio formado por Valter Silva (violão de 7 cordas), Ronaldinho (cavaquinho) e Netinho (pandeiro), conta neste disco com a participação alternada de três diferentes violonistas de seis cordas: Juarez de Brito, Carlito e Charles. Valter, ao lado dos violonistas convidados, exibe a arte de tocar o violão de sete junto com o seis cordas à maneira tradicional, com bastante dinâmica, interpretação, frases em terças e muitos improvisos. O disco reúne belos temas inéditos de Ronaldinho, que deixam clara a influência de Waldir Azevedo. Valter tem um desempenho marcante ao sete cordas em todo o disco, mas impressiona especialmente com improvisos cheios de sentimento em "Para Carol" e "Uma valsa para Soninha". Aqui Valter mostra como acompanhar e improvisar em uma valsa, embora seu violão não esteja muito afinado nesta faixa. O sete cordas está bem audível e com excelente timbre.

# APÊNDICE 3

# TRANSCRIÇÕES MUSICAIS

1) ***O Gato e o Rato***, de Ronaldinho.

*Nós no Choro* (Independente, 2002; faixa 5).

Este é um choro sambado, com levada de maxixe em trechos da segunda parte (compassos 23-28 e 39-44). Foram transcritos o cavaco, que faz a melodia principal, e o violão de sete cordas de Valter. Na gravação estão presentes também um pandeiro, um segundo cavaco, de base, e um segundo violão (de seis cordas). Não fizemos a transcrição da música na íntegra porque as frases de resposta à melodia executadas pelo sete cordas são *obrigações*, isto é, fazem parte da composição; como elas são muitas e estão presentes nas duas partes (compassos 7-8 e 13-14, na primeira parte; 23-28 e 39-44, na segunda), o violão de sete cordas não tem muito espaço para criar. Ocorrem algumas variações de frases, mas não as consideramos significativas a ponto de transcrevê-las.

2) ***Acariciando***, de Abel Ferreira e Lourival Faissal.

*Só Gafieira!*, com Zé da Velha e Silvério Pontes (Kuarup, 1995; faixa 1).

Por ser o único violão da gravação, Valter faz várias levadas diferentes para dar corpo à música, preenchendo o acompanhamento quando não está fazendo baixarias. Este choro também não foi transcrito com todas as variações, pois o acompanhamento feito por Valter na

primeira repetição da primeira parte não conteve muitas frases alteradas. Interessante notar que o acorde Gb7(#11), no segundo tempo do compasso 12, só foi executado na primeira vez em que este trecho da música foi tocado. Nas outras, foi substituído pelo acorde C7.

3) ***Doce de Coco***, de Jacob do Bandolim

*Só Gafieira!*, com Zé da Velha e Silvério Pontes (Kuarup, 1995; faixa 5).

*Doce de Coco* é um dos maiores clássicos do choro, sendo raro encontrar algum chorão que não a inclua em seu repertório. É também um dos choros mais gravados, e o registro de Zé da Velha e Silvério Pontes está entre os mais felizes. Todas as baixarias foram transcritas, do princípio ao fim, pois Valter quase não as repete. A facilidade que ele tem para criar diferentes divisões rítmicas é evidente ao longo desta sua execução. Uma frase em particular chamou a atenção pela originalidade, a dos compassos 148-149.

# O GATO E O RATO (RONALDINHO)

B7
Em
B7
E7
Am
F#ø
Em
F
B7
Em
1
2
Eb7 D7
Do
Ao
G

# DOCE DE COCO (JACOB)

Gm
Cm
G7
Cm
Bb°
G
E7
Am
D7
G
Bm
Am
D7
G
Bm
Am
D7
G
Bm
Am
D7
G
Bm
D
E7
Am
A#5
Ab6
A#5

Am
D7
G
Dm
E7
Am
E7
Am
D7
Gm
G7
Cm
Bb°
G
E7
A7
D7

G
G Bb°
D7
D7
G
Bb°
Am
D7
G
G Bb°
D7
D7
G
Em F#7
B G#7
C#7 F#7
B7 E7
Am
D7
G
Bb°
Am
D7

Dm
E7
Am
B7
Em
Cm6
G
E7
Am
D7
G
Am
D7
G
Bb°
Am
D7
G
Bb°
Am
D7
G
Em
F#7
B
G#7
C#7
F#7

B7 E7
Am
D7
G
Bb°
Am
D7
Dm
E7
Am
B7
Em
Cm6
G E7
D7
G Bm
Am D7
G Bm
Am D7
G Bm
Am D7
G

Am
D7

# ACARICIANDO (ABEL FERREIRA/LOURIVAL FAISSAL)

F
D♭7
C7
F
D7
G7
C7
F
A7
Dm
E7
A7
Dm
Dm
Eø/B♭
G#°
A7
D7
Gm
Eø
Dm
B♭7
A7
Dm

E7
A7
Dm
A7
D7
Gm
Dm
E7
A7
Dm
C7
F
F
F
Am
Gm
C7
F
E7

Am
E7
Am
E7
Am
Dm7
3
Gm
C7
F
Bb7(9)
F
Db7
C7
F

NO RANCHO FUNDO (ARY BARROSO/LAMARTINE BABO)
39
F
A7
43
Dm
F7
Bb
C7
47
F
C7
F
A7
51
Dm
6
F7
6
Bb
C7
55
F
IMPROVISO DE VALTER SILVA NO DISCO "SÓ GAFIEIRA" DE ZÉ DA VELHA E SILVÉRIO PONTES, FAIXA 2.

SAMBA DO GRANDE AMOR
C
A7
E♭
A7
Dm
D7M
D7
D6
G7
C
A7
E♭
A7
Dm
D7M
D7
D6
G7
C